Carl Spitteler

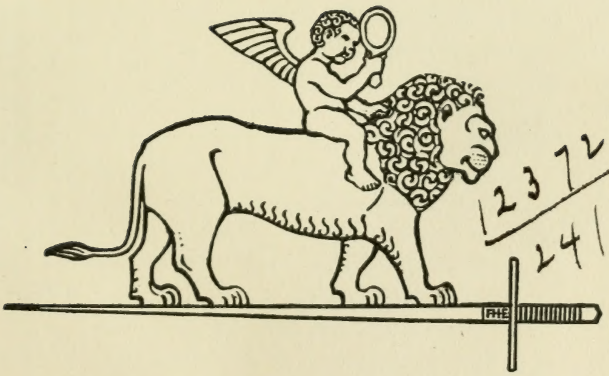
Lachende Wahrheiten

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

S 9616 kx

Carl Spitteler
Lachende Wahrheiten

Gesammelte Essays
Dritte Auflage



123721
24/7/12

Verlegt bei Eugen Diederichs in Jena 1908

Zum Trutz

Kunstfron und Kunstgenuß

Kein empörenderes Schauspiel, als sehen zu müssen, wie unsere leidige Allerweltsschulmeisterei es fertig gebracht hat, die süßesten Früchte mittels pädagogischer Bakterien ungenießbar zu machen und Geschenke, die dazu ersehen waren, uns zu beglücken, in Buß und Strafe umzusetzen. Die Kunst ist großherzig und menschenfreundlich wie die Schönheit, welcher sie entspringt. Sie ist ein Trost der Menschen auf Erden und erhebt keinen andern Anspruch, als innig zu erfreuen und zu beseligen. Sie verlangt weder Studien noch Vorbildung, da sie sich unmittelbar durch die Sinne an das Gemüt und die Phantasie wendet, so daß zu allen Zeiten die einfache jugendliche Empfänglichkeit sich im Gebiete der Kunst urteilsfähiger erwiesen hat, als die eingehendste Gelehrsamkeit. So wenig man Blumen und Sonnenschein verstehen lernen muß, so wenig es Vorstudien braucht, um den Rigi herrlich, ein Fräulein schön zu finden, so wenig ist es nötig, die Kunst zu studieren. Gewiß, die Empfänglichkeit ist beschränkt, die Begabungen sind ungleich zugeteilt, die Sinne, welche die Kunsteindrücke vermitteln, beobachten schärfer oder stumpfer. Indessen habe ich noch keinen Menschen von Gemüt und Phantasie (denn Gemüt und Phantasie sind die Vorbedingungen, aber auch die einzigen Vorbedingungen des Kunstgenusses) gekannt, welcher nicht an irgendeinem Teil der Kunst unmittelbare Freude empfunden hätte. Und darauf kommt es allein an. Jeder suche sich an dem himmlischen Fest die-

jenige Speise aus, die seine Seele entzückt, und weide sich daran nach Herzenslust, so oft und so viel er mag, im stillen oder, wenn ihm das Herz überläuft, mit gleichgesinnten Freunden. Das ist Kunstgenuß. Das ist aber auch Kunstverständnis. Wer sich aufrichtig und bescheiden an einem Kunstwerke erfreut, der versteht es ebensowohl und wahrscheinlich noch besser, als wer gelehrte Vorträge darüber hält; wie denn auch ewig die Künstler selbst sich unmittelbar an das einfache Publikum wenden und alle Vormundschaft und gelehrte Zwischenträgerei zwischen Kunstwerk und Publikum verabscheuen.

Eine Kunstfron entsteht, sobald der Kunstgenuß als eine Pflicht aufgefaßt wird. Es ist so wenig die Pflicht des Menschen, Schönheit und Kunst zu lieben, als es eine Pflicht ist, den Zucker süß zu finden. Die Kunst ist eine gütige Erlaubnis und eine menschenfreundliche Einladung, mehr nicht; man kann es nehmen oder lassen. Glücklich, wer ihr zu folgen und sie zu schätzen weiß; wer das nicht vermag, den mögen wir bedauern, aber wir haben kein Recht, ihn deshalb zu schelten. — Berechtigt die Tatsache, daß die Kunst erfahrungsgemäß veredelnd wirkt (echte Künstler und naive Kunstliebhaber sind stets gute Menschen), dazu, die Kunst als Erziehungsmittel zu verwenden? Ja, unter der Voraussetzung, daß man Erziehung im Sinne des vorigen Jahrhunderts (Erziehung zu einem rechten Menschen) versteht und daß man nicht mit Pädagogik hineinpfusche. Wenn im Deutschen Wilhelm Tell gelesen wird, verwandelt sich die Schulstube in freies grünes Bergland, und aus Lausbuben wird eine liebenswürdige begeisterte Gemeinde der Poesie. Besprich nachher Wilhelm Tell, laß ihn analysieren, vergleichen, in Aufsätzen wiederkäuen, so ist ein

guter Teil des Gewinnes wieder dahin. Nein, unter der Voraussetzung, daß Erziehung das Examen zum Ziele hat, daß es gleichbedeutend ist mit lehren und lernen. Zu lehren gibt es in der Kunst überhaupt nichts, außer von Künstlern für Künstler, zu lernen wenig. Die veredelnde und erzieherische Kraft der Kunst beruht eben nicht auf dem Wissen, sondern auf dem Genießen. Ja das Wissen über die Kunst kann unter Umständen sogar die Empfänglichkeit zum Genuß der Kunst beeinträchtigen, dann nämlich, wenn Wissensdünkel entsteht; denn Dünkel ist das Gegenteil jener Seelenverfassung, welche jeder Kunstgenuß voraussetzt: bescheidene, selbstvergessene Hingabe. Vollends den Begriff „Bildung", das heißt das Wissen in die Breite und im Kreise, in die Kunst herüberziehen zu wollen, ist eine unglückselige Verirrung. Bildungsmäßige Aufnahme der Kunst erzeugt im besten Fall Oberflächlichkeit, im gewöhnlichsten Fall Selbsttäuschung, im schlimmsten Fall Empfindungsheuchelei. Man entschlage sich doch ein für allemal der Hoffnung, das Unmögliche zu erreichen; die Kunst ist viel zu reich, der einzelne viel zu arm, als daß er die übermächtige Summe von Seligkeiten bewältigen könnte; es gilt, sich entschlossen auf die seelenverwandten Lieblinge zurückzuziehen und mit ihnen in traulichem Umgang zu verkehren. Mit einem solchen Entschluß befreit man sich von der drückendsten Sklaverei der modernen Welt, der Bildungsfron, jener ebenso lästigen, als gemeinschädlichen Kopfsteuer. Der Entschluß kostet übrigens nicht mehr, als die Entsagung auf den allseitigen Genuß sämtlicher Sonnenstrahlen; es bleibt für das Bedürfnis des einzelnen noch immer im Überfluß da, wenn er sich mit seinem Teil bescheidet. Das Bedürf-

nis aber ist der richtige Regulator des Kunstgenusses; solange dasselbe schweigt, möge jeder die Kunst in Ruhe lassen.

Viele versehen es nun darin, daß sie den äußeren Anlaß, die Einladung, mit dem inneren Bedürfnis verwechseln. „Wir müssen die Gelegenheit benützen." Dieser Schluß ist so falsch, wie wenn jemand glaubte, essen zu müssen, sobald ein köstliches Menu in der Zeitung angekündigt wird. Das Kunstbedürfnis hat bei normalen Menschen seine Pausen; es stellt sich periodisch ein; der fortwährende Wolfshunger nach Kunst ist schon ein Zeichen eines ungesunden Zustandes, welcher die Diagnose auf Verbildung stellen läßt. Man muß an Konzertzetteln und Theateranschlägen, an Museen und selbst an Campi Santi vorübergehen lernen, wie an Schaufenstern; denn damit, daß uns etwas augenfällig angeboten wird, ist noch nicht bewiesen, daß wir dessen bedürfen. Sogar die Seltenheit einer Gelegenheit ist kein Grund für ihre Ausnützung; denn der Mensch ist kein Pelikan; er kann die Eindrücke nicht unverdaut aufstapeln, bis sich das Bedürfnis regt.

Wer statt des jeweiligen Bedürfnisses sein Bildungsgewissen zu Rate zieht, wer jeder Kunstgelegenheit auf jedem Gebiet in jedem Augenblick glaubt Folge leisten zu müssen, der ist kein neidenswerter, wohl aber ein meidenswerter Mensch, vor welchem jeder Erfahrene im weiten Bogen vorüberzieht; denn nicht die Kunst, die freie, edle Göttin ist es, welche ihn inspiriert, sondern die Kunstscholastik. Diese anspruchsvolle und im Grunde doch so fruchtlose Wissenschaft hat die falsche, krampfhafte Kunstbildungswut auf dem Gewissen. Es gibt jedoch ein vortreffliches Heilmittel dagegen, näm-

lich das schöne Wort: „Ich verstehe nichts davon.“ Wie erlösend für den Hörer wie für den Sprechenden wirkt dieses Wort, wo es jemals ertönt! Eigentlich sollte jedermann diesen Satz, dessen Aussprache ein wenig schwierig zu sein scheint, sprechen lernen; denn derselbe sagt die volle Wahrheit, da sich niemand anmaßen darf, in allen Gebieten der Kunst mit dem Herzen zu Hause zu sein. Freilich setzt man sich mit jenem Geständnis der Gefahr einer Unhöflichkeit von seiten schlechterzogener Menschen aus; allein das ist im Grunde ein neuer Gewinn, indem es uns lehrt, nicht mit dem ersten besten in ein Gespräch einzutreten. Eine schlechte Erziehung aber nenne ich es, wenn einer dem andern wegen dessen wirklicher oder vermeintlicher Unempfindlichkeit oder Unwissenheit in Kunstsachen glaubt etwas Unangenehmes bemerken zu dürfen, denn so wie niemand zum Kunstgenuß verpflichtet ist, so darf sich auch niemand unterfangen, seinem Nächsten ein Kunstexamen abzufordern. Es wäre wünschenswert, wenn sich in dieser Beziehung die Begriffe von Höflichkeit etwas verfeinerten, denn bei den meisten stammt das ruhelose und ruhestörende Kunstbildungsbedürfnis einfach aus der Furcht vor der gestrengen Allerweltsinspektion in Gesellschaften, Eisenbahnwagen und Gasthöfen. Sobald wir jedoch die kunstgebildeten Grobheiten den ungebildeten Grobheiten gleichstellen, wird der erschreckend hohe Spiegel der Bildungsflut urplötzlich sinken, wie denn diejenigen Völker, bei welchen ein schärferer Höflichkeitstakt im Gespräch waltet, die Kunstheuchelei kaum kennen.

Wie die Kunst zum Genusse und nicht zur Buße der Menschen da ist, so darf man sich auch den Meister, und wäre er noch so tot, nicht als einen Popanz vorstellen,

der geschaffen wurde, um uns zu imponieren oder gar uns zu erdrücken, sondern als einen Freund und Wohltäter. Liebe ist das einzig richtige Gefühl gegenüber einem Meister, und zwar unbefangene Liebe, ohne Scheu und vorsintflutliche Ehrfurcht. Mit diesem Gefühl begnügt sich jeder Schaffende gern, selbst der größte; denn die Huldigung des Herzens bleibt immer die feinste Huldigung. Zur Liebe wird sich von selbst der Dank gesellen, und in ihm findet gewissenhafte Arbeit die schönste Entschädigung für ausgestandene Mühe und Gewissenskämpfe. — Die Bewunderung bedeutet den Tribut ausübender Künstler an den Meister. Der Laie ist von ihr entbunden; sie steht ihm auch schlecht zu Gesicht, da er keine Ahnung von den Schwierigkeiten hat, die in einem Kunstwerk überwältigt, von den Aufgaben, die in demselben gelöst worden sind; er begnüge sich mit Dank und Liebe; das ist natürlicher und zugleich bescheidener. — Eine Vergötterungspflicht, ein ängstliches Tabu vor berühmten Namen, ein Verbot, erlauchte Auswüchse der Unsterblichen ehrlich Kropf zu nennen, anerkennt kein Künstler. Das sind unverschämte Erfindungen anmaßlicher Seelen, welche sich unbefugterweise an einen toten Meister heranschleichen, um ihn als ihr Monopol in Beschlag zu nehmen und sich mit seinem gestohlenen Glanze vor den Menschen unleidlich zu machen. Indem sie sich vor einem einzigen auf dem Bauche wälzen, glauben sie damit das Recht zu erkriechen, allen übrigen die schuldige Ehrerbietung zu verweigern. Jeder schöpferische Geist haßt sie von Herzen.

Dichter und Pharisäer*)

Man mag es drehen, behandeln und benennen wie man will, es kommt doch schließlich auch in der Kunst und Poesie auf den Glauben oder Unglauben hinaus. Glauben bedeutet auf diesem Gebiete die Überzeugung von einem ewig gegenwärtigen und werkkräftigen Geiste des Schönen; Unglauben die Meinung, jener Geist marschiere getrennt von der jeweiligen Gegenwart, um in der Entfernung von mindestens einem Menschenalter zu biwakieren. Und beiderlei Überzeugung stützt sich auf die Erfahrung. Den einen erfüllt es; wie sollte er's nicht spüren? In dem andern gähnt eine graue Öde; da muß er wohl die Gegenwart für eine Jurakalkperiode ansehen.

Gläubige im höchsten Grade sind natürlich diejenigen, deren ganze Tätigkeit den Glauben als Triebkraft voraussetzt: die schöpferischen Menschen, die Urkünstler, die Meister. Wo ein Meister wohnt, da glänzt die Hoffnung, da winkt die Aufmunterung. Auf das bloße Gerücht seines Vorhandenseins erheben die Mutigen den Kopf; bis in die fernsten Winkel der Mitwelt zündet sein Beispiel; sein Name wirkt auf den Edeln als Herausforderung; sein Ruhm versiegelt den Lügen vom Minderwerte der Gegenwart das Maul. Naht man vollends einem Meister persönlich, so badet man in einem Jungbrunnen. Während in allen Gassen die Klageweiber das Siechtum des Talentes bejammern, während jeder Katheder den Torschluß der Poesie verkündet, jede Dorfzeitung den Bann über den Weinberg verhängt und jede Glocke Vesper läutet, zeigt er auf die Sonne Ho-

*) Dieser Aufsatz wurde in der Sündenblüte der „Alten", der sogenannten „Idealisten", geschrieben, im Jahre 1886 oder 1887.

mers, deutet nach ebenbürtigen Adlern am Horizont, redet von der Unerschöpflichkeit des Schönen, von der Kürze des Lebens, von dem Wenigen, was schon gesammelt, von dem Unabsehbaren, was noch zu ernten übrig bleibt. Unaufhörlich krächzt die Jahrmarktspolizei an den Kreuzwegen sich heiser: „Zurück! Die Hände weg! Ihr kommt zu spät! Es bleibt nichts mehr übrig!“ Freundlich grüßt der Meister von seiner gastlichen Pforte: „Alles bisher Geleistete ist nur ein Anfang.“

Doch nicht allein zur Erzeugung des Schönen, sondern ebenfalls zu seiner Annahme bedarf es des Glaubens, wohlverstanden zur unmittelbaren Annahme, zur Wertschätzung vor der Legende; denn nach der Legende können's die Wichte. Auch nach dieser Richtung stehen die Künstler wiederum weit den übrigen voran, denn sie sind nicht bloß Schöpfer und Instrument zusammen, sondern zugleich Resonanzboden. Alles Schöne findet bei ihnen ein volltönendes, durch kein grämliches Mißtrauen, durch keine mäkelnden Vorbehalte gedämpftes Echo. Ein besonderes Seelenorgan befähigt den Meister, im Sande der trostlosesten Sintfluten die Goldkörner zu erkennen, aus den verheerendsten Bücherschwärmen das Bedeutende zu unterscheiden, ich meine jenes Verwandtschaftsgefühl, welches sich unangefragt meldet, sobald etwas Großes in den Gesichtskreis tritt. Außerhalb der Künstlergemeinde gebraucht das Urteil selbst des gescheitesten Mannes Krücken: Vergleichungen mit Vorbildern, Grundsätze, Aussprüche früherer Meister und ähnliches; schätzenswerte Krücken, immerhin Krücken; die überdies den Übelstand haben, gerade dann zu versagen, wenn man ihrer am dringendsten bedarf, nämlich dann, wenn das Originelle nicht den vorhan-

denen Mustern gleicht, wenn das Große nicht den Kleinen behagt, wenn das Neue kein durch das Alter geheiligtes Ansehen mitbringt. Das Urteil der Künstler ist ferner zugleich ein liebevolles, auf jede wertvolle Eigenart freundlich eingehendes; kein dankbareres Publikum für den Begabten, als große Männer; je größer, desto besser. Auf Grund dieser Eigenschaften bilden zu jeder Zeit die älteren, bereits anerkannten Meister die natürlichen Beschützer der jüngeren, noch um Anerkennung ringenden. Das Bedürfnis, einem Nachfolger die gröbsten Hindernisse aus dem Weg zu räumen, was bloß ein offenes Wort der Empfehlung kostet, ist auch ein zu nahe liegendes, als daß es nicht die Regel bilden sollte; das Gegenteil findet sich daher in der Geschichte der Kunst und Literatur nur als eine seltene Ausnahme. Über das Gegenseitigkeitsverhältnis der ausgereiften Künstler wird mancherlei Unrühmliches gemunkelt. Untersuchen wir jedoch die Akten genauer, so werden wir in jedem besonderen Falle das Zerwürfnis von den Hetzereien der beiderseitigen Anhängsel herrühren sehen. Mit unablässigem Sieden und Schüren, mit Wasserstoff, Chlor und Schwefel kann man bekanntlich sogar das Gold in eine Säure verwandeln.

Jenseits der Künstler sind noch zwei Klassen von Gläubigen zu verzeichnen, oder genauer gesagt: eine Klasse und ein Zustand. Die Klasse besteht aus der Auslese der Frauen. Die berühmte vorurteilslose Empfänglichkeit der Frau für das Schöne jeder Art, jeder Form und jeden Namens ist Natur, gehört zum Wesen; in ausgezeichneten Persönlichkeiten offenbart sie sich sogar als ein sehnsüchtiges Bedürfnis, als ein Durst. Zwar möchte auch die übrige Menschheit das Schöne, behaup-

tet es zu begehren und vermeint es zu suchen; doch einzig die Frau stößt einen unwillkürlichen Freudenruf aus, wenn sie's erblickt. Das weibliche Urteil beruht wie das künstlerische auf dem Instinkt, was von allen Grundlagen stets die köstlichste bleiben wird, weil sich der Instinkt nicht beeinflussen läßt; doch ist der Instinkt des weiblichen Urteils auf das „Schöne" im engeren Sinne beschränkt; zur Unterscheidung des Nachempfundenen vom Ursprünglichen, des Anspruchsvollen vom Großen taugt er wenig. Herrliche Titanien, die sich an einen ungeschlachten Esel oder einen parfümierten Affen anklammern, in der Meinung, einen göttlichen Genius festzuhalten, werden stets von neuem sich unsern erstaunten Augen vorstellen. Wenn indessen die Frau nicht selten einen Frosch für einen Fisch ansieht, so hält sie doch kaum jemals einen Fisch für einen Frosch; noch weniger macht sie dem Fisch zum Vorwurf, daß er kein Frosch sei: es ist dies ein edler Zug und kein gemeiner Vorzug; man darf ihn zur Nachahmung empfehlen. Und dann, gegenüber dem einmal erwählten Gegenstande des Glaubens, was für eine Treue! Was für eine Selbstlosigkeit! Was für ein unerhörter Mangel an moralischer Feigheit! Die Frau wartet keine Zeichen und Erlaubnisscheine ab, achtet kein Verbot, ja spottet selbst des Hohns. Nach den hoffnungslosesten Niederlagen erlischt dieser Stern nicht, in den schwärzesten Sturmnächten beharrt sein milder, glückverkündender Glanz; später, nach dem Siege, wenn die andern, die sich während der Schlacht in den Gebüschen versteckt, mit zudringlichem Jubel hervorbrechen, zieht sie sich zurück; denn sie stritt nicht um den Lohn. Die Philosophie mag über die Frau urteilen, wie sie will oder muß; die Kunst schuldet ihr

Ehrerbietung, Dank und Liebe. Ohne die Frau würde die Menschheit schon längst die Kunstwerke mittels Logarithmen ausrechnen und die Dichterkraft mit dem Kopometer messen.

Der Zustand ist jene wundersame Lazur, welche einige Jahre lang selbst die Seelen von gemeinem Schrot mit einem duftigen Hauch verklärt: die Jugend. Freilich nur die männliche Jugend, da die weibliche mit dem Modellstehen für die Phantasie und mit der Heiratsfähigkeit anderweitig beschäftigt ist; die männliche aber bis ins zarteste Knabenalter. Das Wechselspiel zwischen begeistertem Empfangen und schöpferischem Ahnen, zwischen bescheidener Bewunderung und keckem Selbstgefühl verleiht dem Pubertätsidealismus seinen Reiz und seinen Wert; die gewaltige Zahl der Teilnehmer und der stürmische Charakter der Überzeugungsäußerungen seine Macht. Die Ankunft neuer Jünglingsregimenter bedeutet stets eine Unterstützung des Künstlers, eine Vermehrung der Pietät für das Schöpferische, eine Verstärkung des Ruhmes für unvergängliche Werte. Dem Sauerstoff ähnlich greift die Jugend nur altes Eisen und faules Holz an, die edeln Metalle schützt sie vor dem Staube. Heilsam vor allem aber wirkt die Jugend dadurch, daß sie die babylonischen Türme der Scholastik in die Luft sprengt. Zwar beginnt das Wühlen und Schanzen sogleich von neuem; immerhin war es doch ein hübsches Schauspiel, wie die Pagoden samt den Pfaffen umherflogen.

Damit ist die Liste der Lämmer erschöpft, und wir geraten zu den Böcken. Und zwar haben die Böcke eine auffallende Familienähnlichkeit mit den im neuen Testamente geschilderten. Das neue Testament unterscheidet

zwei Hauptklassen von Ungläubigen, die eine: das Volk, die andere: die Pharisäer, Sadduzäer und Schriftgelehrten mit ihrem Anhang. Das Volk nennt man in der Kunstsprache „Publikum". Unter jedem Namen betätigt es seine bekannten Eigenschaften. Einerseits: Wankelmut des Urteils und der Bedürfnisse und geistige Schwerfälligkeit, andererseits Gutartigkeit und brachliegende, nutzbare Bereitwilligkeit. Das Publikum in seiner Gesamtheit zu schmähen, ist weder geziemend, noch gerecht, noch vernünftig, denn erstens hilft es nichts, zweitens hat der Mensch noch dringendere Pflichten auf Erden, als den Auftrag, Publikum zu bilden, drittens befinden sich in der buntscheckigen Gesellschaft sehr vornehme Seelen, z. B. die ersten Meister der Nebenkünste, überdies Persönlichkeiten, denen man mindestens Höflichkeit schuldet, z. B. Königinnen, endlich Personen, die kein wohlerzogener Mensch öffentlich schulmeistert, z. B. die eigenen Geschwister. Unheil stiftet das „Volk" oder „Publikum" höchstens durch seine Blindgläubigkeit gegenüber seinen Lehrern; gesellt sich nämlich zu der Blindgläubigkeit der Eifer, dann ergibt sich der „Anhang" der Pharisäer. Je weiter man sich von den Schulen entfernt, desto mehr schwindet diese Gefahr, desto harmloser und bereitwilliger erscheint das Publikum. Darum bekunden heute noch wie vor zweitausend Jahren die Meister eine merkliche Vorliebe für den Umgang mit Zöllnern und Fischern.

Für den Namen „Pharisäer, Sadduzäer und Schriftgelehrte" je einen genauen Paralleltitel in der Kunstwissenschaft zu finden, wäre eine leichte Aufgabe; sie wird mir übrigens gar nicht gestellt, da ich es nicht mit der Trennung, sondern mit der Zusammenfassung zu

tun habe. Für die Zusammenfassung nun wähle ich mit Bedacht denjenigen Namen, welcher auf die gemeinsame geistige Heimat hinweist, den Namen Alexandriner. Wer immer von den Alexandrinern handelt, muß, will er nicht zur Ungerechtigkeit hingerissen werden, das natürliche Gesicht dieser Leute von ihren sauertöpfischen Mienen beim Anblick eines Wunders oder Werkes unterscheiden. An sich waren und sind ja die Alexandriner würdige Männer, achtbar und geachtet, verdient um Bildung und Wissenschaft, und darum mit Titeln und Ämtern ausgezeichnet, an antiquarischen Kenntnissen die Ersten ihrer Zeit, und darum „zu oberst in den Schulen" sitzend, voll von Eifer für die Erziehung des Volkes und der Jugend, Hüter des Tempels und des Gesetzes (der Kunst und Literatur), von schrankenloser, fast abgöttischer Pietät vor den heiligen Schriften (den „Klassikern") erfüllt, an begeisterten Huldigungsbezeugungen für die Verfasser derselben sich niemals genugtuend; „sie bauen den Gerechten Denkmäler und schmücken die Gräber der Heiligen"; jede Kritik der Schriften, jede von den Propheten abweichende Meinung verabscheuen sie als einen Gräuel der Gotteslästerung. Sie haben überhaupt nur den einzigen Fehler, daß sie meinen, der Quell der Offenbarung wäre ausgetrocknet, daß sie lehren, der heilige Geist mache zu ihrer Zeit eine kleine Generalpause von einem Jahrhundert, daß sie die fröhlichen Weissagungen an das Ende der Welt adressieren, daß ihr gesamtes Fühlen und Denken von der Voraussetzung beherrscht wird, die Gegenwart habe keinen vornehmeren Beruf, als der Vergangenheit die Fingernägel zu putzen, und der lebendige Mensch keine wichtigere Aufgabe, als die Toten zu balsamieren. Den

einzigen echten Balsam liefert natürlich die Firma Kaiphas & Cie.

Die Frage, aus welchem Seelenwinkel der sonderbare Trieb entspringt, bei abgöttischer Verehrung der Vergangenheit die Gegenwart zu entwerten und die Kinder der nämlichen Propheten, vor welchen man sich auf den Bauch wirft, schlecht zu empfangen, ein Trieb, der sämtlichen Alexandrinern so natürlich ist wie Pulsschlag und Atemzug, ist leicht und bündig zu beantworten: er entspringt aus dem Instinkt der Selbsterhaltung; darum ist er so zäh und störrisch. Das ganze Ansehen und die hohe gesellschaftliche Stellung der Alexandriner beruht eben auf einem Interimszustand, auf einer Sedivakanz, auf der Tatsache oder Annahme, daß zu ihrer Zeit keine großen Männer vorhanden seien. Sonst müßten sie ja von ihrem Thron heruntersteigen und das Lineal, das sie so meisterhaft schwingen, in ein Futteral stecken; sie haben sich aber da oben eingenistet und den Stuhl behaglich gefunden. Daraus erklärt sich ihre unbewußte, darum jedoch nicht minder eifrige Feindseligkeit gegen jede lebendige Kunst und gegen jeden Anspruch auf schöpferischem Gebiete. Ein Gleichnis soll diese Stimmung noch verdeutlichen. Wenn nach dem Tode des Herrn die Dienerschaft sich seines Erbes bemächtigt hat und in seinem Namen schaltet und waltet, wird sie wohl die Nachricht, daß ein Verwandter des Verstorbenen anrücke, mit Freuden begrüßen und dem jungen Herrn demütig mit dem Schlüsselbunde entgegenziehen? Nein, sie wird sich zwar bereit erklären, das Erbe dem Erbberechtigten auszuliefern, aber in jedem besonderen Falle den Ankömmling für unecht ausgeben; mit der Zeit wird sie sogar Aktenstücke vorweisen, welche

bezeugen sollen, daß der Herr kinder- und verwandtenlos gestorben sei. Der nämliche Satz in den unbildlichen Gedanken übersetzt, lautet: die Alexandriner müssen allem Ursprünglichen und Großen, wenn es lebendig, wenn es gegenwärtig, wenn es persönlich auftritt, den Krieg ansagen, weil es sie bedroht, weil es sie von ihrer Stellung neben dem heiligen Gral herunternötigt, weil der angekündigte junge Herr voraussichtlich einen Blick und eine Stimme, ein Urteil und einen Befehl und überdies allerhand unheimliche Abneigungen haben wird. Die ganze Sorge der Alexandriner ist daher darauf gerichtet, die Ankunft einer überlegenen Persönlichkeit zu verhüten und für den unglücklichen Fall, daß sie trotzdem herannahe, Wellenbrecher zur Abwendung der schädlichen Folgen anzubringen. Der Instinkt der Selbsterhaltung erfindet zu diesem Zwecke weitläufige Verteidigungssysteme, mit vorgeschobenen Werken, kunstvoller, als der vollendetste Biberbau und Termitenhügel.

Man verfaßt vor allem einen Kalender, welcher auf Grund der Stellung des Mondes zur Erde ausrechnet, daß in den nächsten hundert Jahren überhaupt keine Talente möglich seien; die Kritik übernimmt die Verantwortlichkeit dafür, daß dieses Naturgesetz nicht übertreten werde. Ohnehin hat sich ja die Natur mit der Hervorbringung der Klassiker dermaßen angestrengt, daß man ihr unbedingt eine Erholung gewähren muß. Man schickt sie also in die Ferien, ob sie will oder nicht will. Die Diagnose ist da; die Gefahr der Schwindsucht ist dringend; der Spruch der Ärzte erlaubt keinen Spaß. Zur untrüglichen Erkennung außerordentlicher Begabung, die man so gut zu schätzen weiß wie ein anderer,

wird der Mitwelt eingeschärft, daß erfahrungsgemäß jedes echte Talent mit einem Denkmal unter den Füßen einherzuspazieren pflegt; die Anwendung dieses Satzes auf das falsche Talent ergibt sich durch die Umkehrung von selbst. Das Gesundheitsamt veröffentlicht ein Gutachten, laut welchem verdiente Anerkennung, oder gar Ehre und Ruhm, in der Jugend oder im rüstigen Mannesalter genossen, giftig wirkt, es wird demnach jedermann ermahnt, denjenigen, der sich etwa unnatürlicherweise schon in jungen Jahren auszeichnet, vor der Berührung mit den genannten Stoffen ängstlich zu behüten. Den Pfuschern im Gegenteil bekommt jede Auszeichnung in jedem Lebensalter wohl, da es ihnen zur Aufmunterung dient. Junge und auch ältere noch rüstige und zuviel versprechende Meister sollen demgemäß bei ihrer Ankunft sofort isoliert und einer lebenslänglichen Quarantäne unterzogen werden, bis eine Medizinalkommission ihren nahe bevorstehenden Tod, beziehungsweise ihren vollendeten siebzigsten Geburtstag bezeugt. In diesem Falle versammelt sich der Prüfungsausschuß der Alexandriner, um über ihre Aufnahme in den literarischen Senat zu beraten. Es darf immer nur einer auf einmal in den Senat aufgenommen werden, auch ist bei der Aufnahmefeierlichkeit strengstens darauf zu achten, daß die Anerkennung des einen ja den Charakter einer Zurücksetzung der übrigen enthalte; darüber muß in jedem einzelnen Falle der Takt entscheiden. Das Empfangsgeschrei muß so laut angestimmt werden, daß niemand es überbieten kann, so sichert man sich das Vorrecht der Verehrung. Der Verfassungsrat der vereinigten Pharisäer, Sadduzäer und Schriftgelehrten beehrt sich, einer löblichen Gegenwart und Zukunft mit-

zuteilen, daß Höchstdieselben beschlossen haben, die aristokratische Republik der Künstler und Dichter in eine Wahlmonarchie zu verwandeln. Wählbar sind nur tote Senatoren. Allfällige Bewerber um die Stelle eines Dichterfürsten haben ihre Zeugnisse, ihre nachgelassenen Werke und ungedruckten Briefe nebst Curriculum vitae, Namen, Wohnort und Nummer des Grabsteins bis spätestens zu Ende des Monats bei Endesunterzeichneten einzureichen. Jedes Gesuch, dem nicht ein amtlich beglaubigter Todesschein beigegeben ist, bleibt unberücksichtigt. Künstler, Schriftsteller und Dichter sind von der Abstimmung ausgeschlossen. Insubordinationen gegen den einmal erwählten Dichterfürsten in Form unbefugter Vergleichung desselben mit einem ihm an Rang und Kommando Nachstehenden sollen als Hochverrat geahndet werden. Dem verewigten Dichterfürsten ist eine mit unumschränkter Vollmacht ausgerüstete, aus der Zahl der Alexandriner zu ernennende Regentschaft beigegeben, welche in seinem Namen die Regierungsgeschäfte besorgt.

So weit die Alexandriner. Was sagt hierzu der Künstler und Dichter? Nun, der geht seiner Wege und tut seine Wunder und Werke. Treiben es jene gar zu dreist, so wendet er auch wohl einmal das Haupt nach ihnen und macht sich mit einer poetischen Metapher Luft. Heutzutage wählt er hierzu mit Vorliebe Bilder aus der Klasse der höheren Wirbeltiere. Ehemals hieß es: „O, Ihr Schlangen, Heuchler und Otterngezüchte!“ Im Grunde sind es ja keine Ottern, sondern bloß Blindschleichen. Zum Unglück der Alexandriner unterstreicht jedoch die Nachwelt solche Exklamationen, selbst wenn sie unbillig sein sollten, doppelt und dreifach mit inni-

gem Behagen. Deshalb, weil sie den Dichtern so unendlich viel und ihren Gegnern so unendlich wenig verdankt, weil ferner jene so überaus liebenswürdig, und diese es so ganz und gar nicht sind. Man wird immer von neuem versucht, im Namen der Gerechtigkeit ein gutes Wort für die verwünschten Alexandriner einzulegen. Wer verfolgt indessen ihr Andenken am wütendsten? Die Alexandriner der jedesmaligen Gegenwart. Und das ist der Humor des Unglaubens. Lächelt er auch nicht zwischen Tränen, so beißt er doch in sein eigenes Bein. Mit diesem versöhnenden Bilde will ich schließen.

Vom Ruhm

Eine Nation sollte von Zeit zu Zeit hinter dem Gartenzaun nachschauen, ob es mit dem Ruhm, den sie als höchsten Preis ihren Auserlesenen zu spenden gedenkt, richtig steht. Denn so bequem wie man meint, geht es nicht, als ob der Ruhm ein natürliches, unzerstörbares Eigentum des Menschengeschlechtes wäre.

Im Gegenteil, es gehört sehr, sehr viel dazu, damit einer Nation der Ruhm gedeihe, und die mindeste schlechte Luft erstickt den Lorbeer. Barbarische, despotische, hyperloyale, militärische, scholastische Völker oder Zeitalter entbehren des Ruhmes, sie können ihre Helden bloß ehren, nicht rühmen. Ehre aber ist die feindliche Schwester oder, wenn man lieber will, die Schlingpflanze des Ruhmes. Ehe man sich's versieht, hat sie ihn verdrängt und erwürgt.

Zum Nachschauen aber dünkt mich gegenwärtig Anlaß vorhanden. Denn ich glaube zu bemerken, daß der

deutsche literarische Ruhm der Gegenwart an häßlichen Übeln krankt.

Er ist zunächst treulos geworden, indem, wer vorgestern gerühmt wurde, heute in die Rumpelkammer geworfen wird. Sämtliche gepriesene Namen verbrauchen sich mit einer Schnelligkeit, als wäre die Unsterblichkeit ein Konsumartikel. Kaum in den Mund des Volkes genommen, schmilzt auch schon der Herr. Ja, es läßt sich geradezu logisch ausrechnen: weil heute einer als Genie verkündet wird, wird er in zehn Jahren abgetan sein, mit verächtlichem Achselzucken. Wer ein feines Gehör hat, vermag sogar während des Jubels schon den Nebenton im Falsett zu vernehmen, der später die höhnische Dominante bilden wird.

Der Ruhm ist ferner frech geworden. Man flüstert einander nicht mehr ehrerbietig einen Namen zu, sondern man brüllt ihn den Leuten um die Ohren, den Hut auf dem Kopf, die Hände in den Hosen. Als handelte es sich um einen sozialdemokratischen Genossen. Ich kenne aber nichts Beleidigenderes als einen Ruhm ohne Ehrerbietung. Erst achtet einen Menschen, dann verbeugt euch, hierauf verbeugt euch noch einmal, hernach rühmt ihn.

Freilich, wenn man als Gründer auf Verabredung ergebene Leute gleich Interimsscheinen an den Börsen ausschreit, wenn man seinesgleichen auf sieben Schultern hebt, damit er groß aussehe, dann hält es allerdings schwer, Ehrerbietung für den allzu verwandten Klienten aufzubringen. Und siehe: das Beispiel wirkt. Andere Gründer unternehmen andere Berühmtheiten. Dann entsteht unlauterer Wettbewerb. Es setzt Papst und Gegenpapst. Und keiner glaubt an seinen eigenen Papst, geschweige denn an den feindlichen.

Da gilt es nun beizeiten vorzubeugen. Sonst könnte es eines Tages widerfahren, daß der oder jener, dem man den Ruhm anbietet, anworte: „Aber nicht wahr, ihr waſcht ihn doch erſt gründlich mit Karbolſeife, ehe ich ihn in die Hand nehme, euren Ruhm?“

Altersjubiläen

Ich bin nicht der einzige, der den Jubel nicht nachzufühlen vermag, welcher eine Nation in dem Augenblicke heimſucht, da ein verdienter Mann ſechzig oder ſiebenzig oder achtzig Jahr alt wird. Vielmehr befinde ich mich in vorzüglicher Geſellſchaft, nämlich in der Geſellſchaft der Gefeierten ſelber. Denn wer an einem Jubiläum am allerwenigſten zum Jubeln aufgelegt iſt, das iſt allemal der Jubilar. Dem iſt ganz anders zumute, wehmütig und bitter. Die Geduldigen halten ergeben ſtill, die Trotzigen retten ſich vor der zugedachten Operation durch ſchleunige Flucht ins Gebirge, falls ſie nicht gar Feuer und Schwefel herunterknurren wie Grillparzer.

„Es tut ihnen aber im Grunde doch wohl; trotz aller Wehmut.“ Gewiß, Wehmut tut wohl, wie jedes erweichte Leid. Und ſie zu erweichen, ſie zu rühren, vielleicht bis zu Tränen zu rühren, das mag euch mit euren maſſenhaften Liebes-, Dankes- und Bewunderungsbeteuerungen unſchwer gelingen. Da ſchwindet mancher unbewußte Groll, da löſen ſich allerlei böſe Spannungen. „Es hat mir doch wohl getan.“ Wenn das euch genügt, vortrefflich. Nur erinnert mich dieſes „Dochwohltun“ fatalerweiſe an einen Fall, der nicht eben nach Jubel

ſchmeckt, nämlich an einen Trauerfall. Dort tut es den Beteiligten auch doch wohl, wenn man ſie durch Teilnahme zu Tränen rührt. Eure Jubiläen ſind demnach Kondolenzjubiläen. Kurz, im Munde des Gefeierten — und der Gefeierte an einer Feier zählt doch auch ein wenig mit — ſchmeckt das Jubiläum wie eine ſauerſüße Paſtete, angefeuchtet mit Bitterwaſſer.

Glückwünſchen kommt ihr dem Herrn? Glückwünſchen wozu? wenn es erlaubt iſt. Man wünſcht einem Menſchen Glück, wenn er ſoeben etwas Erwünſchtes erreicht hat. Alſo wenn er Major geworden iſt, oder Regierungsrat, oder wenn er das große Los gewonnen hat oder eine reizende Braut oder einen geſunden kräftigen Buben (Mutter und Kind befinden ſich den Umſtänden angemeſſen wohl). Aber ein Jubilar, was hat denn der heute Jubelnswertes erreicht? Das ſiebenzigſte Altersjahr. Ein verwünſchter Gewinn! Das heißt einen Erlaubnisſchein auf Magenkrebs oder Gehirnerweichung.

Gewiß, ein ſchöner Gedanke, eine Nationalfeier der Bewunderung einem Lebenden geboten! — wenn ſie rechtzeitig käme, wenn ſie ſpontan gediehe, aus naiver überquellender Begeiſterung. Dagegen eine Bewunderung, die aus dem Kalender ſtammt, die pedantiſch ein Datum abwartet und zwar ein möglichſt ſpätes Datum, um ja nicht zu früh, das heißt rechtzeitig, zu kommen, die nach dem Taktſtock der Kapellmeiſter ſchaut, um den richtigen Einſatz nicht zu verfehlen, eine Bewunderung, die da organiſiert wird wie ein Kupfertruſt, ſolch eine gnädige Bewunderung von oben herab, wo das hohe Alter dem Verdienſt als mildernder Umſtand angerechnet wird, das iſt eine ranzige Nationalfeier. Meint ihr denn wirklich, er ſähe ſie nicht, euer Jubilar, die Schnür-

chen, welche das Jubiläum ziehen? er mustere und wäge sie nicht, die Impresarios, welche die nationale Begeisterung pachteten? die Totengräber, welche ihm die Hand drücken, während ihnen der druckfertige Nekrolog aus der Tasche guckt? Es ist erhebend, König zu sein. Aber ein King aus Gunsten von Kingsmakern! Und von was für Kingsmakern! Sagen wir's doch klipp und klar: eure angeblichen Dichterjubiläen sind Buchhändlerjubiläen. In zweiter Linie Bio- und Monographenjubiläen. Mit siebenzig Jahren wird ein Dichter nachlaßfähig. Da liegt der Honig.

Wissen Sie, für wen ursprünglich die Altersjubiläen erfunden wurden? wen sie erquicken? wem sie wohltun? ganz und gar wohltun, nicht „doch" wohltun? Jenem, der kein anderes Verdienst besitzt als sein hohes Alter, jenem, der zeitlebens keinen anderen Anlaß bot ihn zu feiern, als seinen Geburtstag. Ein kleiner Kassier, ein untergeordneter Beamter, ein dunkler Schullehrer in einem finstern Städtchen, welche fünfundzwanzig oder fünfzig Jahre treu und bescheiden im Dienst standen, wenn man solchen ein Altersjubiläum oder, was auf dasselbe hinausläuft, ein Dienstjubiläum stiftet, denen tut das in der Seele wohl. Deshalb, weil sie sich hiermit zum ersten Male ihres Lebens in den Vordergrund des Interesses gerückt fühlen, weil sie nun wenigstens einmal in ihrem Dasein ihr Ehrgeizchen befriedigt spüren, weil sie hinfort die süße Illusion neben sich aufs Krankenbett legen dürfen, etwas auf Erden gewirkt, etwas gegolten, etwas erreicht zu haben. Wer mithin einen großen Dichter an seinem 70. Geburtstag feiert, erhebt ihn in die schwindelhafte Höhe eines Buchhalters von Brandts Schweizerpillen.

Eines ist sicher: vor dem 70. Geburtstag hatte der Gefeierte einen sechzigsten, vor dem sechzigsten einen fünfzigsten, vor dem fünfzigsten einen fünfundvierzigsten und dreiundvierzigsten Geburtstag. Warum wurde damals nicht gejauchzt, nicht geredet, nicht gedruckt und nicht gebechert? Ich verstehe, der Ruhm hat keine Jubelouverturen, sondern bloß Jubelzapfenstreiche. Immerhin, eine dreißigjährige Generalpause vor Beginn des ersten Akkordes ist etwas lang, und ein plötzliches Fortissimo mit dem vollen Orchester nach den Sordinen ist etwas plump. So instrumentiert der wahre Ruhm nicht. Der liebt das sempre crescendo. Aber freilich, von einem Jubel, der das Tempo verfehlte, darf man auch keinen Takt erwarten.

Ohne Scherz: der Gegensatz zwischen dem Schweigen während langer Jahrzehnte und dem plötzlichen Tutti mit Pauken am Ende des Lebens ist eine so auffallende Erscheinung, daß sie zum Nachdenken auffordert, daß sie eine Erklärung erheischt. Da habe ich mich nun öfters gefragt, ob nicht am Ende doch der blaßgelbe Neid ein klein klein bißchen mit im Spiele wäre. So habe ich mich gefragt und ich habe mir geantwortet: ja, und antworte mir noch so.

Der Hauptgrund jedoch ist mir zufällig zum Bewußtsein gekommen, damals als Deutschland das Jubiläum Paul Heyses beging. (Ich sage ein Jubiläum „begehen", wie man sagt eine Geschmacklosigkeit begehen.) Dazumal erschien nämlich in einer der ersten Zeitungen Deutschlands ein Breve, das sich feierlich dagegen verwahrte, es möchte etwa Brauch werden, Dichter so unheimlich früh, nämlich in ihrem sechzigsten Jahre schon, zu feiern. Da steht's ausdrücklich, offen und ehrlich.

Greifen wir's, halten wir's fest und lassen wir's nicht mehr entschlüpfen. Ein sechzigjähriger Dichter zu jung, um gefeiert zu werden. Mithin ist es eingestandenermaßen die Rüstigkeit, die Vollkraft des Schaffens, was die Generalpause des Ruhmes verschuldete und nicht etwa irgendein anderer Umstand. Ehe der Dichter mit wenigstens einem Fuß im Grabe steht, gebührt ihm keine Feier. Wie gesagt, solch einen goldenen Spruch darf man nicht mehr aus dem Schatze der Menschheit schwinden lassen; er gehört auf ewige Zeiten ins Gedächtnis der Nachwelt, neben den Sprüchen der sieben Weisen.

Indessen, das ist nun nicht mehr der Neid, der so spricht. Denn so deutlich drückt sich der Neid nicht aus, der munkelt. Nein, es ist vielmehr die liebliche Voraussetzung, als ob die Bedeutung eines Dichters erst dann anfange, wenn er ein „abgeschlossenes fertiges Ganzes" bildet, wenn man seine „gesamte Tätigkeit" „überschauen", wenn man ein „Lebensbild" von ihm „entwerfen" kann, mit anderen Worten: wenn man ihn abhandeln, erklären, herausgeben, kommentieren und emendieren, wenn man ihn, kurz gesprochen, in den literarhistorischen Mörser stampfen kann.

Das ist's; das ist das „Sesam, tue dich auf". Nicht die Werke — Gott bewahre, die sind Nebensache — sondern das „Dichterbild", der Platz, die Nummer, die dem Manne in der Literaturgeschichte gebühren, das ist das Wichtige. Wenn wir's sonst nicht wüßten, so wüßten wir's jetzt: das gegenwärtige Deutschland, trotz allem Getue und Gerede über Poesie und Goethe, ist mit nichten literarisch, sondern literarhistorisch veranlagt. Nicht um das Genießen der Dichter, sondern um das Dozieren derselben ist es ihm zu tun.

Auf dasjenige Jubiläum aber, auf welches ich mich freue, an welchem ich teilnehmen möchte, werde ich wohl nach lange warten müssen: auf das Jubiläum zu Ehren eines großen Werkes, das soeben frisch erschien.

Datumsjubiläen

Der hundertjährige, der fünfzigjährige, vielleicht auch der fünfundzwanzigste Todestag. Warum nicht der achtundneunzigste oder der neunundvierzigste? Ich begreife, es geht nach dem Dezimalsystem. Wenn die Erde sich so und so vielmal um die Sonne geschwungen hat, dann geschieht plötzlich ein allgemeines Hallo über einen Verschollenen.

Nun ist es ja unstreitig ein erhebendes Schauspiel, diese Popularität der Astronomie und des Dezimalsystems. Nur sage mir doch einer, was hat das Null Komma Null, was hat die Ekliptik mit dem Wert eines toten Schriftstellers oder mit der Freude über seinen Wert zu schaffen?

Wäre das bloß ein harmloses Spiel, wie etwa das Lotto, so hätte ich nichts dagegen einzuwenden. Allein diese Prämienziehung gehört in die Klasse der schlimmen Lose, welche den Abnehmern unfehlbar Schaden bringen. Ich meine Schaden am Wahrheitsgefühl. Denn was da gelogen wird, an den hundertjährigen Weißwascherein! gelogen! gelogen!

Wenn morgen Wieland, übermorgen Paracelsus, am Dienstag Abälard gefeiert wird, oder wen sonst der Wendekreis des Krebses zufällig aus dem Staub der Geschichte emporwirbelt, so wird das andächtige Europa

drei Tage lang staunend vernehmen, wie und was maßen Wieland ein Homer von Gottes Gnaden, Paracelsus der Begründer der Naturwissenschaft, Abälard der geniale Vorläufer der Reformation gewesen. Im Grunde, das andächtige Europa vernimmt es durchaus nicht staunend, denn es glaubt ja kein Wort davon. Und die es sagen, glauben's auch nicht, oder, was noch schlimmer ist, sie wissen nicht einmal, ob sie's glauben oder nicht. Aber jedermann hält es für richtig, daß man's sage. Das nun, sehen Sie, nenne ich lügen. Oder was heißt denn sonst lügen?

Übertreibe ich etwa? Nehmen wir doch den ersten besten der jüngst Jubilierten. Zum Beispiel Bürger. Haben sie ihn uns da in unverantwortliche Klassikerhöhen emporgeschroben, den armen Bürger, dem anderthalb Balladen passierten, von jenen, die keinen Sommer machen!

Hernach, wenn das Jubiläum vorbei ist, kräht kein Hahn mehr nach dem geräuschvoll Gefeierten. Nämlich es geht wiederum nach dem Dezimalsystem. Man zieht zunächst eilends 100 Prozent von dem Gesagten wieder ab, läßt die Erde sich ruhig weiter drehen, begräbt das Opfer wieder in die stille Truhe der Vergessenheit und wartet geduldig ab, bis eine neue Null heranwackelt, die dann eine vierstellige Dezimalzahl ergibt. Jetzt wird der Leichnam abermals abgestäubt und noch viel unverschämter aufgeblasen, und so geht es weiter durch die Zeiten der Zeiten in Ewigkeit, Amen.

Copuli, Copula

Wiederholt habe ich sehnsüchtig die Griechen beneidet. Zuerst, mit zehn Jahren, weil sie nicht lateinisch lernen mußten, hierauf, mit zwanzig Jahren, weil ihnen der Onkel zum Geburtstag statt Webers zweibändiger Weltgeschichte ein kleines Bändchen Sklavinnen zum Präsent machte, endlich, mit dreißig Jahren, weil kein Mensch ihren Dichtern ein Techtelmechtel zumutete.

Lieben Sie die Zukunft? Ich für meinen Teil weiß nicht, ob ich sie liebe, denn ich kenne sie nicht. Aber ich glaube daran. Wirklich, in allem Ernst, ich glaube, es gibt eine Zukunft. Jedenfalls dürfen wir es, nicht wahr? als möglich annehmen, wir wären nicht die letzten Menschen auf Erden, sondern es kämen nach uns noch weitere zehn, zwanzig, hundert Menschengeschlechter, die Welt, nachdem sie ein paar Milliönchen Jahre gedauert, währe vielleicht noch einige kleine Dutzend Jahrtausende. Die Annahme ist nicht so unsinnig, nicht wahr?

Dies vorausgesetzt, so halten Sie jetzt bitte einmal das Ohr ans Telephon und horchen Sie, wie die Literaturgeschichte des dreißigsten Jahrhunderts — um in der Nähe zu bleiben — über unsere in den Grund und Boden hineinverkuppelte Literatur urteilt, — über das Liebesgewäsche, das Legionen von Schriftstellern in Myriaden von Büchern, Zeitschriften, Zeitungen und Theatern jahraus jahrein von Gibraltar bis Hammerfest, vom Ural bis zur Sierra Nevada Milliarden von unersättlichen Lesern unermüdlich aufwarten, — über die Hunderttausende von Männlein, welche Europa und Amerika seit fünfzig Jahren mit Hunderttausenden von Weiblein bereits ineinander- oder auseinandergekup-

pelt, unbeschadet der tröstlichen Bereitwilligkeit, annoch weitere fünfzig Jahre also fortzufahren, — über unser anspruchsvolles Hohelied des Techtelmechtels, das „Epos des neunzehnten Jahrhunderts" — über unsere niedliche Voraussetzung, daß jede, aber auch jede Erzählung, und jedes Theaterstück ohne Ausnahme, sei es Lustspiel oder Trauerspiel, handle es von heute oder von Mosis Zeiten, nur unter der Bedingung genießbar wäre, daß man ein Liebesgeschnäbel hineinwurste — über unsere Sucht, jedem großen Manne der Kunstgeschichte nachträglich ein Liebschäftchen in seinen Ruhm zu stricken, weil wir anders seiner nicht völlig froh werden könnten.

Hören Sie wirklich nichts? Nichts dergleichen wie „Klatsch für Klatschweiber" oder „eine Literatur wie von Kupplern für Kuppler"? Ich für meinen Teil höre es ganz deutlich. Nun, es tut nichts. Ich werde es Ihnen aufschreiben und gelegentlich einmal zuschicken.

Einstweilen, um Sie doch einigermaßen zu entschädigen, erlaube ich mir, Ihnen eine Handvoll von meinen eigenen Urteilen mit auf den Heimweg zu geben:

Ausführliche Darlegungen fremder Familienverhältnisse geduldig anzuhören oder anzulesen, ist weibisch; und an dem Bericht von fremden Liebesverhältnissen Vergnügen zu finden, ist nicht männlich.

Das Schmunzeln darüber, daß zwei sich kriegen, ist auf den Lippen der Frau liebenswürdig, weil mütterlich, auf den Lippen des Mannes widerwärtig, weil greisenhaft. Nämlich ein wahrer Mann, wenn er von einer Liebespaarung hört, schmunzelt keineswegs vergnügt, empfindet auch nicht die mindeste Rührung, sondern er ruft: „Was? die schöne X nimmt mit dem

Esel vorlieb? jetzt ist sie abgrundtief in meiner Achtung gesunken!" So ruft er; hernach geht er hin und singt das Lied vom Fuchs und der Traube.

Das andächtige Getu und Gerede um eine personifizierte Gottheit der Liebschaften, um eine heilige „Liebe" an sich, welche ihre Herkunft von der Sinnlichkeit verleugnet und ihre Richtung nach einem Einzelmenschen verläßt, um vom allegorischen Himmel herab sämtliche Liebespaare, die da sind, die da waren, und die da sein werden, gerührt zu segnen, das ist ein eunuchenhaftes Gebaren.

Denn es gibt zwar wohl für die Frau, nicht aber für den Mann eine „Liebe" schlechthin. Wer da schreibt „die Liebe ist" — „die Liebe hat" — schreibt unmännlich. Der Mann liebt nicht ins Abstrakte, er liebt nicht die „Liebe", sondern er liebt ein einzelnes bestimmtes weibliches Wesen, oder mehrere bestimmte weibliche Wesen, meinetwegen auch, wenn Sie's durchaus wollen, sämtliche bestimmten weiblichen Wesen, niemals jedoch die bloße Idee des Verhältnisses des liebenden Mannes zum liebenden Weibe. Ja, Liebesillusion, leidenschaftlichste, wahnsinnige Liebesillusion angesichts eines weiblichen Wesens, das ist männlich; im höchsten Grade männlich sogar, nämlich töricht. Dagegen eine destillierte heilige „Liebe" an sich, das ist ein hysterisches Postulat.

So, das wäre für den Anfang, damit Sie nicht etwa ungeduldig werden. Jetzt aber eine kleine Bitte. Können Sie mir nicht vielleicht zufällig sagen, wo Hekuba wohnt? Ich beginne mich nämlich allmählich für diese Dame unbändig zu interessieren.

Von der „männlichen" Poesie*)

Immer von neuem erachten die prosaischen Köpfe das reine Gold der Poesie für zu weich, eines Zusatzes bedürftig, selbst dann, wenn sie theoretisch das Gegenteil lehren, ja vielleicht dann am meisten. Nachdem wir glücklich darüber hinaus sind, die Poesie mit Geist zu würzen, mit Phrasen zu drapieren, mit Tugenden zu bessern, mit Ideen zu erheben, mit Weisheit zu vertiefen, mit Nützlichkeiten breitzustrecken, fängt unversehens die leidige Arzneikunst von vorne an, und um es nicht uralt nennen zu müssen, nennt man's modern.

Eine kräftige, männliche Poesie möchten wir zur Abwechslung jetzt haben, Pepton und Hämoglobin der Muse zu schlucken geben, Eisen- und Stahlbäder sie brauchen lassen, um ihre Konstitution zu stärken. Um ein weniges, so salbten wir ihr den Mund mit Bartwasser. Brennende Fragen, rote Fahnen und mörderliche Streike sollen die roten Blutkörperchen vermehren, Schweiß und Unrat, Dialekt und Dynamit die Zuckerkrankheit austreiben. Gestern stärkelte man mit bäurischen Hemdärmeln, heute mit fabrikstädtischen Arbeiterschürzen. Diesmal aber ist es uns grimmig ernst. Wir haben uns nämlich an dem Goldschnittsyrup so gründlich den Magen verdorben, daß wir nach Petroleum lechzen. Was ist prosaisch? was ist pedantisch? was ist nordnifelnebel-nüchtern? was schmeckt übel? was riecht bedenklich? Her damit, auf daß wir es dichten!

Und das Ergebnis? Titanische Grimassen, ohne den mindesten Zuwachs an Kraft. Das kommt daher, daß Geschwulst und Muskel zweierlei ist, und daß einer fürchterlich schnarchen kann und doch ein Schwächling sein.

*) In der Morgenröte des Naturalismus geschrieben.

Denn was bedeutet „Kraft" in der Kunst? Nicht im Gewicht des Stoffes liegt sie, nicht in haarigen Ideen, sondern in der sieghaften Bewältigung der jeweiligen Aufgabe. Wer, was er immer unternimmt, meistert, der ist ein kräftiger Künstler. Das geht so weit, daß eine gesunde Kunst sich überhaupt niemals die Kraft zum Ziele setzt, sondern die Vollendung, in welcher neben andern guten Dingen auch die Kraft enthalten ist. Begehrt ein Zeitalter leidenschaftlich nach Kraft in der Poesie, so ist das schon ein krankhaftes Symptom, wie wenn ein bleichsüchtiges Dienstmädchen nach Salat ruft. Eisen fressen, Erde schmecken, den zersetzenden Geist unserer Zeit einatmen wollen, das sollten Zeichen von Gesundheit sein? Ich bitte um Verzeihung, das sind Zeichen der Anämie und Hysterie.

Die Kunst läßt sich nun einmal nicht legieren, und mit den Fäusten kann man nicht dichten. Und ob meinetwegen ein ganzes Zeitalter mit Milliarden von Urwählern einstimmig das Gegenteil beschlösse, so wird zwar vielleicht das Zeitalter knabenhaft, die Kunst jedoch um kein Haar männlicher werden. Denn mit dem Willen, mit Beschlüssen, mit Lärm und Geschrei läßt sich die Poesie so wenig kuranzen, wie irgendeine andere Naturpotenz. Alle Lebenskraft ist Saft, und aller Saft ist weich, ja sogar im Innersten — es tut mir aufrichtig leid — ein wenig süß. Hat daher ein erbarmungswürdiges Geschlecht so viel Schleck schlucken müssen, daß es winselt „alles in der Welt, nur beileibe nichts Süßes", gut, es gibt der Dinge und Tätigkeiten auf Erden genug, die nichts weniger als süß sind. Wohl bekomm's! Aber die Poesie selber mit sozialen Zwiebeln als sauren Hering rüsten zu wollen, diese Mayonnaise wird Euch nimmer geraten.

„Alt“ und „jung“

Auf der einen Seite ein in ehrenhafter Mittelmäßigkeit ergrauter Senat, dem ich gerne die schuldige Ehrerbietung erwiese, wenn ich ihm Ehrerbietung schuldete, auf der andern Seite junge Häuflein, welche ob ihrer problematischen Pubertät ein Siegesgeschrei anstimmen wie die Frösche in der Mainacht, — jetzt wählen Sie, wer gefällt Ihnen am besten?

„Alt“ und „jung“, das sind Fremdwörter für die Poesie. Weder das Alter noch die Jugend sind im mindesten ein Verdienst, noch ein Vorzug, ja nicht einmal eine Eigenschaft, sondern einfach ein Zustand. Man ist jung oder alt so wie man gesund oder krank ist und so wie man einst tot sein wird. Nicht der dieses und jener das, sondern jeder dieses und das. Was in aller Welt hat die Kunst damit zu schaffen? Genau so viel, als ob du Zahnschmerzen hast oder keine. Her mit euren Werken! Und zwar, bitte, jeder mit den seinigen besonders! Keine Stangenschen Reisegesellschaften durch den Geist der Zeit! Nämlich es steht ein Tourniquet vor dem Schalter, und Ermäßigungen für Schulen und Vereine gewährt der Ruhm nicht.

Was sind das überhaupt für kleine Sehwinkel, die nicht einmal über das eigene kurze Leben den Blick in die nächste Ewigkeit spannen! Wenn du nach deinem Tode ein bleibendes Werk wirst hinterlassen haben, dann wirst du anfangen jung zu werden, wo nicht, so warst du alt geboren, alt wie ein Lederapfel, trotz all deinem Dulieh und Gemauser. Oder wird vielleicht gerade darum so unverschämt gebalzt, weil man spürt, morgen wird Halali geblasen?

Du bist heute grün oder wenigstens grünlich. Ich gratuliere von Herzen. Allein nicht grün, sondern immergrün ist die Farbe des Ruhmes. Ihr seid heute unstreitig die Blüte der Nation, obschon ich mir lieber andere Blumen ins Knopfloch stecke. Allein seht euch vor, es gibt auch Blumkohl.

Gewiß: für die Zuchtwahl, für Ehe, Liebe und Liebschaft, da ist Jugend ein Vorzug. Falls also einer der Senatoren der Poesie auf den unglücklichen Einfall geriete, Euch eine Kellnerin vom Spatenbräu abspenstig machen zu wollen, dann würdet ihr glänzend über das Alter siegen. Immerhin, so über die Maßen genial braucht man sich deswegen nicht zu gebärden. Denn ob es auch ein Vorzug ist, so ist es doch gottlob kein seltener. Man teilt ihn mit Millionen von Mitmenschen, ja mit Milliarden von anderen minder zweibeinigen Geschöpfen, die darum nicht den Anspruch erheben, Genie zu sein.

Schließlich ein Geheimnis im Vertrauen. Mit der Jugend, wissen Sie, geht es wie mit dem Pferdespiel; sie rennt herum. Kaum hat einer angefangen, der jüngste zu sein, so reitet ihm schon ein noch jüngerer auf den Fersen. Und während er eben gerade im besten Zug ist, seinen Vordermann „wackliger Greis" zu schmähen, kichert es bereits hinter ihm „alter Geck". Hören Sie es nicht? So schauen Sie doch nur in den Spiegel. Man sieht ja wahrhaftig schon drei anmutige Fältlein links und rechts neben den Augen! Das sind junge hoffnungsvolle Rünzelchen, mein Bester. Und wenn diese Rünzelchen werden Runzeln geworden sein, dann wird eine freche Bande mannbarer Buben Sie verhöhnen, so wie jetzt Sie die Alten verhöhnen. Amen, das geschehe!

Von der Entrüstungsliteratur und ihrer Mache

(Anläßlich Kennans „Sibirien")

In der Familie der Wohltätigkeitsliteratur gibt es eine untergeordnete, aber überaus effektvolle, populäre und dankbare Spezies, welche namentlich von den ebenso praktischen wie auf den moralischen Schein bedachten Angelsachsen diesseits und jenseits des Ozeans und ihrem kontinentalen Tugendschweife eifrig gepflegt wird: die Entrüstungsliteratur. Sie verhält sich zu den großen humanen, auf dauernde Verbesserung des Loses unglücklicher Menschenklassen hinzielenden Schriftwerken wie das Rührstück oder der Sensationsroman zum klassischen Gedicht. Ohne daß notwendigerweise die entwickelte Humanität unrein zu sein braucht, arbeitet doch die Entrüstungsliteratur über den angeblichen humanen Zweck weit hinaus auf den Lärmeffekt, in einer Reihe von Reden und Meetings Trost selbst dann gewinnend, wenn die denunzierten Übelstände tatsächlich so ziemlich beim alten geblieben sind, so daß es oft danach aussieht, als wären dem modernen Angelsachsen Entrüstungsmeetings überhaupt Bedürfnis und bis zu einem Grade Selbstzweck.

Solch eine Entrüstung kommt wie eine Windsbraut und verrauscht wie eine Mode, unabhängig von dem praktischen Ergebnis. In der Wahl der Mittel, um den Denunzianten vor der öffentlichen Meinung schwarz zu färben, ist die Entrüstungsliteratur nicht eben peinlich. Übertreibungen gehören noch zu den gelindesten Kunstgriffen; der Pflicht, die Dinge von allen Seiten zu betrachten, überhaupt der Gerechtigkeitspflicht hält man sich in diesem Falle für überhoben; man huldigt allen

Ernstes dem Grundsatz, den ich privatim oft habe aussprechen hören, es könne gar nichts schaden, wenn man, um den Zweck zu erreichen, den Zustand schwärzer male als er in der Tat sei; gut wäre er jedenfalls nicht. Also nicht Aufklärung, sondern grelle Fackelbeleuchtung mit möglichst dunklen Schlagschatten zeigen solche Gemälde. Dieselbe „Wahrheit" zu nennen, ist jedoch angenommene Regel.

Charakteristisch für die Entrüstungsliteratur ist ihre Willkürlichkeit, Launenhaftigkeit und Zufälligkeit in Hinsicht auf den Gegenstand der Entrüstung. Man geht nicht etwa darauf aus, das menschliche Unglück planmäßig zu erforschen und die Nachforschungen über sämtliche Länder der Erde gleichmäßig auszudehnen, damit das Unerträglichste gebessert werde. Nein: die himmelschreiendsten Verhältnisse können jahrzehntelang ungestört fortbestehen; plötzlich zündet jedoch irgendein Angelsachse, dem es gerade beliebt, in irgendeinem Winkel, der vielleicht keineswegs der schlimmste ist, und nun soll die ganze Welt gerade darüber und einzig darüber auf sein Kommando in Aufregung geraten. Es handelt sich, wie mir scheint, hauptsächlich darum, daß von Zeit zu Zeit etwas an der großen Glocke hange, wogegen ich nichts einzuwenden habe, wenn nur der Gehängte der richtige ist, wenn die Glocke den reinen Ton und der Pendelschwinger jedesmal den einem Übelstande angemessenen Schwung bewahrt. Oft hängt indessen eine Mücke am Schwengel, während unten ein paar Elefanten behaglich grasen. Manchmal tönt auch die Glocke bedenklich wie eine große Trommel und der Glockenzieher sieht mitunter einem Marktschreier verwünscht ähnlich.

In dieser Willkürlichkeit und Zufälligkeit lassen sich gleichwohl gewisse leitende Grundgesetze erkennen: heimische, also englische oder amerikanische Zustände eignen sich nicht für eine Entrüstung; wer sich hier im Stoff vergreift, dem wird auf die Finger geklopft. Dagegen bietet der Orient immer eine unerschöpfliche Fülle von dankbaren Motiven. Ferner: gegenüber kleinen oder finanziell oder militärisch schwachen Ländern gedeiht ein Entrüstungsfeldzug ungleich besser als gegenüber einem Großstaate. Über Zustände politisch befreundeter Großstaaten entrüstet man sich nicht. Entrüstungskampagnen haben stets einen politischen Hintergrund, so diejenigen des türkenfeindlichen Gladstone über Bulgarien, so auch jetzt wieder diejenige des radikaldemokratischen Kennan über Sibirien. Eine mit politischen Hintergedanken gespickte Humanität aber ist weder eine reine noch eine ganze Humanität. Sie hört nur mit dem linken Ohr, auf dem rechten ist sie stocktaub. Mit dem linken Ohr aber hört sie, was ihr in den politischen Kram paßt, schon zum voraus.

Noch ein anderes Merkmal, welches, wie ich hoffe, denjenigen, der um des sogenannten edlen Zweckes willen alle entstellenden Fehler der Entrüstungsliteratur entschuldigen möchte, zu einigem Nachdenken veranlassen wird: der Entrüstungsmacher selber teilt selten die optimistischen und etwas naiven Hoffnungen seines Publikums hinsichtlich der Wirksamkeit seiner Enthüllungen, also des Druckes, den eine aufgeregte öffentliche Meinung auf die Zustände eines fremden Landes ausüben könne und werde. Nehmen wir Herrn Kennan. Ein Schriftsteller, der selbst dem Leser meldet, der Grund alles Übels in den sibirischen Gefängnissen sei der, daß

die Gelder, welche die Regierung zur Erstellung neuer Gefängnisse schicke, von dem Beamtenheer gestohlen werden, der ferner das ganze russische Regierungssystem, das heißt den Absolutismus, anklagt, der endlich in nackten Worten als einziges wirksames Korrektiv eine freie parlamentarische Verfassung in Rußland hinstellt, kann doch unmöglich hoffen, mit einem Buch, ein paar Entrüstungsmeetings und einem Haufen Zeitungsartikeln etwas Praktisches zu wirken. Oder meint vielleicht Herr Kennan, da die Sache so pressiert, bis zur russischen Verfassung den Zaren provisorisch durch eine anglo-amerikanische Humanitäts-Aktienkompagnie zu dirigieren? Oder etwa durch eine Konsularpfuscherei, wie ein geduldiges Balkanstätchen? Also, deutlich, ernsthaft und scharf gefragt: hegt Herr Kennan die leiseste Hoffnung, daß Rußland in allernächster Zeit eine freie parlamentarische Regierung erhalte?

Die Antwort lautet: nein. Dann ist aber auch Kennans Buch kein ernstgemeinter Versuch, die Lage der russischen Gefangenen tatsächlich zu verbessern, und mit dem Wohltätigkeitscharakter des Werkes und des Verfassers ist es vorbei.

„Es ist doch immerhin sehr schön, wenn es auch gänzlich unpraktisch sein mag", wird vielleicht ein Leser ausrufen. Ich antworte: es ist leider sehr praktisch und gar nicht schön. Etwas sehr Schönes, das gänzlich unpraktisch ist, bestrebt sich nicht mit dieser Hast, „die öffentliche Meinung der ganzen gebildeten Welt aufzurütteln" und möglichst „schnell" den ersten Band „vermöge eines geringen Preises dem großen Publikum zugänglich zu machen", wenn zum voraus feststeht, daß die Aufrüttelung umsonst ist. Etwas sehr Schönes,

gänzlich Unpraktisches jagt auch nicht, nachdem die erste Entrüstung den Herrn Verleger genötigt hat, „in Zeit von vier Monaten vier Auflagen drucken zu lassen", eine „neue Folge" von Entrüstung nach, als handle es sich um ein zweites Heft ungarischer Tänze. Diese Hast hat vielmehr eine verwünschte Ähnlichkeit mit dem äußerst praktischen Eifer, den eine Bandfabrik entwickelt, wenn ein Artikel einen Winter lang in der Mode ist.

Jedem Ding dient seine Entstehungsursache als die beste Erklärung. Ich will dem Leser einfach melden, in wessen Dienst und Auftrag Herr Kennan seine Instruktionsreise nach Sibirien angetreten hat: er ist von einem amerikanischen Zeitungsverleger als Reporter auf Zeitungskosten nach Sibirien spediert worden. Ich weiß nicht, ob das sehr schön ist, praktisch ist es ohne Zweifel. Geniale Erfindungsgabe kann man der amerikanischen Presse nicht absprechen. Nachdem sie uns einen Entdecker geschenkt, beschert sie uns jetzt einen Enthüller. Um aber der Gefahr vorzubeugen, daß wir nächstens einen Heiland auf Zeitungskosten über den Ozean spediert erhalten, will ich mich die Mühe nicht verdrießen lassen, ausführlich nachzuweisen, daß die philanthropische Reporterstimme des Herrn Kennan im Grunde nichts anderes singt, als den trauten, allbekannten, ewig von neuem das Herz erfrischenden Yankee-Doodle.

Revolverhumanität

Die Welt kennt bereits eine Revolverpresse, sie soll, wie es scheint, jetzt noch eine Revolverhumanität erhalten.

Da wird nun schon seit langen Monaten ein unbescholtener, ehrenhafter Universitätsprofessor methodisch gehetzt, ruhelos und schonungslos, aus dem einzigen Grunde, weil er sich erkühnte, über ein asiatisches Volk eine mißliebige Meinung zu äußern.

Das kann ja nett werden. Ein mildtätiger Terrorismus? Philanthropische Zeloten, eine Sammelbüchse in der Linken, einen Maulkorb in der Rechten? Ein „Ring" des vereinigten Albion, Zion und Samarien, welcher jeden, der sich in Wohltätigkeitsangelegenheiten ein unabhängiges Urteil erlaubt, als Moabiter denunziert? Eine anglo-armenische Zensur über unsere Universitäten?

Es bleibe dahingestellt, ob die auffallende Bevorzugung klein-asiatischen Elendes vor jedem anderen menschlichen Elende billig, das heißt verhältnismäßig sei und ob sie wirklich nur deswegen stattfindet, weil vergossenes Blut gen Himmel schreit oder nicht vielleicht eher, weil verletzte Politik von London schreit. Sondern so lautet die Frage, ob wir eine Menschenliebe mit dem Dolche haben wollen, wie Dörings Seife mit der Eule. Ob niemand mehr sollte muckſen dürfen, sobald es dem ersten besten Meetingheiligen beliebt, eine Türkenhetze auszuposaunen.

Mildtätiger Terrorismus. Wirklich, wir sind gar nicht so weit mehr davon entfernt. Was ist denn Terrorismus? Das Schweigen aller, wenn einer geopfert wird. Mehr braucht es nicht. Es ist nicht die geringste tatsächliche Macht vonnöten, um einen Terrorismus zu begründen; es genügt, daß jedermann sich ducke.

Und mir scheint, wir hätten uns schon zu lange geduckt. Ein Hochschullehrer, wegen Armenierläſterung

in den Grund und Boden verhetzt, verdächtigt, vermeuchelt! Ich wußte bisher von Gotteslästerung, hingegen Armenierlästerung, dieses Verbrechen ist mir neu. Wenn das so fortgeht, wird es bald ungefährlicher sein, in Rußland ein freies Wort über den Zaren, als bei uns ein freies Wort über Kleinasien verlauten zu lassen.

Da wird nun nicht anders zu helfen sein, als daß die Unbeteiligten dem isolierten Opfer philanthropischen Nächstenhasses an die Seite springen, bis die Beteiligten sich des gemeinsamen Interesses an der Freiheit der Meinungsäußerung erinnern.

Wer aber das allerdringendste Interesse daran hat, daß die schmähliche Berner Professorenhetze ein Ende nehme, das sind just die Armenier und ihre Beschützer, Fürsprecher und Freunde. Denn wenn etwas imstande ist, einem die sogenannte „Armenierbewegung" (d. h. den Landsturm der Frommen gegen die andersgläubige Türkei) gründlich zu verleiden, so ist es solch eine Einschüchterungskanonade. Nichts kühlt die Teilnahme jäher ab, als wenn über der bittenden Hand eine Bombe aus dem Ärmel zum Vorschein kommt, sei sie nun mit Pulver oder mit Gift oder mit Verdächtigungen geladen. Und nun vollends so eine wohlorganisierte internationale Lazarus-Artillerie! Streitbare Märtyrer!

„Mitchristen", schön. Aber Dyna-Mitchristen? Diese Marke von Brüdern im Herrn schmeckt meinem westeuropäischen Gaumen ein bißchen zu gepfeffert, zu nitroglyzerinsauer.

Nein, moralische Metzeleien in der Schweiz, als Anhang zu den Metzeleien in Armenien, im Namen der Menschlichkeit verübt, das ist ja die reinste Wohltätig-

keitstürkei. Noch ein paar Monate solcher Krokodilsmenschlichkeit und wir werden in den Fall kommen, mildtätige Sammlungen für die grausam dahingeschlachteten Opfer der Nächstenliebe eröffnen zu müssen.

Literatur

Das verbotene Epos

Daß unserer Zeit das Epos verwehrt wäre, dieser Satz gehört zu den kostbarsten Edelsteinen im Phrasenkästlein jedes Gebildeten. Klopft man dann schüchtern an die Pforten der Gehirne, bittet man um gnädige Begründung, so erhält man ein verdrossenes Munkeln von Primitivzeitaltern der Völker, Jugend der Menschheit, Naivität der Weltanschauung als der alleinigen zuträglichen Atmosphäre für das Epos. Übrigens verstehe sich die Sache gewissermaßen von selber, wie ja schon die völlige Abwesenheit dieser Kunstform in der Neuzeit beweise, verbunden mit der glänzenden Entwicklung des Romans, der eben für das neunzehnte Jahrhundert das wahre echte Epos wäre. Item, es ist eine ewige Grundwahrheit.

Also, weil das Homerische Zeitalter die genannten Vorbedingungen erfüllte, darum? weil sie uns fehlen, darum nicht?

Gut. Der Gedanke läßt sich hören. Aber zu prüfen, nicht wahr? ob denn auch die Tatsache, mit welcher man um sich schlägt, zutreffe, ob wirklich das Homerische Zeitalter jene Vorbedingungen erfüllte, das fällt niemand ein. Das ist vermutlich ebenfalls eine ewige Grundwahrheit. Oder wozu hat man denn sonst Schlagwörter, als daß sie einem das Denken, das Wissen, das Lernen und ähnliche Unbilden ersparen? Und wenn einer über ein Zeitalter nicht einmal das Primitivste weiß, so muß es doch ein Primitivzeitalter sein.

Ich habe hier nicht Geschichte zu dozieren. Allein

wenn die kecke Art, wie Homer mit seinen Göttern umspringt, eine naive Weltanschauung bekundet, wenn die über und über blasierte, verfaulte Kultur des jonischen Kleinasiens einen Kindheitszustand vorstellen soll, wenn die unaufhörlichen Klagen über die Gegenwart, die wehmütige Sehnsucht nach der Vergangenheit, die Verzweiflung an der Zukunft Jugend der Menschheit bedeuten, dann beanspruche ich das Recht, das neunzehnte Jahrhundert einen Kindheitszustand und die Barrisons naiv zu nennen.

Das ist das linke Bein, auf welchem die ewige Grundwahrheit hinkt. Nun das rechte Bein:

„Urzustand, Kindheitszustand, Jugend der Menschheit", „Naivität der Weltanschauung", „Blüte, Reife, Alter der Völker". Wer vermißt sich hiermit zu disputieren wie mit bekannten Größen? Wenn ich nun behauptete, daß die Menschheit niemals jung und kein Zeitalter jemals naiv war? Und ich behaupte das in der Tat. Gibt es denn eine Biologie der Völker? Weiß etwa jemand, wann ein Volk jung und wann alt ist? Getraut sich einer zu entscheiden, ob z. B. die gegenwärtigen Deutschen oder Russen ein altes Volk oder ein junges sind? ob sie am Anfange oder in der Mitte oder vor dem Ende stehen? oder wo sonst?

Mehr noch! Oder vielmehr noch weniger!

Wir wissen ja gar nicht einmal was das ist, ein „Volk"; ob das mit Muttersprache und Tradition oder mit Staatsverfassung, Politik, Grenzen und Vaterland oder mit Sitten, Gebräuchen, Festen und Religion übereins läuft. Geschweige, daß wir auch nur ein einziges Lebensgesetz der Völker kennten, vorausgesetzt, daß eine abstrakte Kollektivperson „Volk" überhaupt Lebensge-

setze habe. Darum ist alle Weisheit von naiven Weltanschauungen, von Kindheit und Jugend der Menschheit, von jungen und alten Völkern Aberwitz.

Übrigens geht es mit dieser ewigen Grundwahrheit wie mit den andern ewigen Grundwahrheiten. Nimmt man sich die Mühe, sie etwas genauer zu untersuchen, so entdeckt man unfehlbar rechts unten in der Ecke mit kleinen Buchstaben einen Eigennamen, ein „fecit" daneben und eine Jahreszahl dahinter. Die ewige Grundwahrheit, daß das Epos nur jugendlichen Völkern eigne, diese ewige Grundwahrheit hat im Tübinger Stift studiert und spricht schwäbischen Dialekt. Vor Vischer wußte kein Mensch ein Sterbenswörtchen von ihr. Noch im achtzehnten wie in sämtlichen früheren Jahrhunderten galt das Epos für das nächste und höchste Ziel jedes Dichters. Lessing stellte es obenan, Goethe versuchte, Schiller ersehnte es. Und die berühmte Sonne Homers, wo ist denn die geblieben? Die hat vermutlich Sonnenfinsternis?

Ich weiß so gut wie ein anderer, was Vischer wert ist. Allein, daß nun dem wackern Schwaben-Jesais zuliebe hinfort alle Welt den verkauzten Einfall, den Roman für das Epos zu kaufen, durch Zuchtwahl weiter fortpflanzen sollte, das wäre doch wahrlich ein Schwabenstreich der Menschheit.

Warten sollten wir mit dem Epos, bis wieder einmal Primitivzustände, naive Weltanschauungen und Völkerjugend sich gnädig herbeibequemten? Da könnten wir bis an der Tage Abend warten. Denn dergleichen wird niemals wiederkommen, weil es niemals dagewesen ist.

Fleiß und Eingebung

Zur Psychologie des dichterischen Schaffens

Die Unentbehrlichkeit energischer Arbeit nach der Eingebung braucht nicht mehr bewiesen zu werden, da nur Kinder und Kindeskinder heutzutage noch glauben, Kunstwerke kämen einem fertig in die Feder geflogen. Ich möchte jedoch hier darauf aufmerksam machen, daß der Fleiß auch als Vorarbeiter und Bahnbrecher der Inspiration eine wichtige Rolle spielt, daß der alte Rat, die Stimmung oder die Eingebung abzuwarten, besser durch den entgegengesetzten, die Stimmung und Eingebung zu ertrotzen oder anzulocken, verdrängt werde.

Ich muß freilich sofort gewichtige Vorbehalte zur Verhütung von Mißdeutungen aussprechen. Hervorragendes Dichtertalent bildet natürlich die unerläßliche Voraussetzung, denn wo solches fehlt, weiß ich überhaupt bloß eine einzige zweckmäßige Schaffensregel: aufzuhören. Ferner bezieht sich der Wert des Fleißes als einer Vorarbeit gewiß nicht auf den Entwurf eines Werkes, da gerade hier die Eingebung und der Grad ihres Wertes alles entscheiden, so daß nicht einmal die bewunderungswürdigste Kunst bezügliche Mängel oder Lücken zu ersetzen vermag. Wer ohne genügenden Phantasiezwang an die Arbeit schreitet, ist mit dem betreffenden Werk rettungslos verloren. Die Ureingebung stammt, wie jedermann weiß, aus Seelengegenden, die den Kräften des Verstandes, des Willens und des Geistes weit überlegen sind, und Vorarbeiten gibt es nur mittelbare und passive: vom Leben tüchtig geschüttelt zu werden. Ich gehe sogar noch einen Schritt weiter, indem ich die erste Eingebung, wie gewaltig sie auch sei,

für unzulänglich halte, wie es denn die Jugend hauptsächlich darin versieht, daß sie unmittelbar nach einem begeisterten Entwurf an die Arbeit schreitet. Vielmehr sind, ehe ein Plan für arbeitsreif kann erachtet werden, noch eine ganze Menge ergänzender Konzeptionen untergeordneten Ranges notwendig und zwar, grundsätzlich gesprochen, für jede Szene eine besondere, bis eine fortlaufende Kette von Bildern unabwendbar vor der Phantasie bestehen bleibt; dann erst ist das Werk vor den Anfang angelangt; dann aber pflegt es auch den Patienten derart zu beunruhigen, daß es ihn zur Arbeit zwingt, ob er möge oder nicht. Weil nun jene Untereingebungen sich ebensowenig befehlen lassen, wie die oberste Konzeption, — jeder gewaltsame Versuch führt zu einer unheilvollen Fälschung — sieht sich der Dichter öfters, ja meistens gezwungen, seine wertvollsten Pläne jahrzehntelang in den unbewußten Gründen der Seele träumen und keimen zu lassen, bis sich verwandte Untereingebungen in genügender Zahl und Fülle von selbst angesetzt haben. Wer zu früh beginnt, beraubt bei aller Kunst den Stoff seiner schönsten Erträgnisse. Darum bildet die Sorge um die Erkenntnis des Reifezustandes eines Planes eine der größten Nöte des Künstlers.

Nachdem jedoch einmal die Arbeit in Angriff genommen worden ist, hat der ganze Mensch mit angespanntester Tätigkeit seiner gesamten Geisteskräfte, den Verstand voran, sich mit dem Werke zu befassen und vor dem Schlusse nicht zu ruhen. Ich halte Unterbrechungen, behagliches Versuchen oder längeres Wählen während der Ausarbeitung nicht für ersprießlich. Hier gebührt, wie ich glaube, dem Fleiß ein höheres Recht, als man ihm einzuräumen pflegt. Bei weitläufig ver-

anlagten Plänen nämlich wird selbst bei der besten Vorbereitung, trotz aller Kühnheit des Willens und aller Echtheit der Begeisterung, trotz zahlreichen Augenblickseinfällen sich über kurz oder lang plötzlich ein schlimmer Haken ergeben, sei es, daß eine bisher unbemerkte Schwierigkeit aus einer Falte des Stoffes an den Tag kriecht, sei es, daß Körper und Stimmung nach monatelanger Anspannung den Dienst versagen, sei es, daß man durch unabweisbare Ansprüche des äußeren Lebens abgehalten und aus dem Zusammenhang gerissen wurde, wonach sich der frühere Schaffenshochmut nicht in dem nämlichen Grade wieder einstellen will. In solchen Fällen nun nachzugeben und die Rückkehr von Lust und Stimmung abzuwarten, halte ich für nicht richtig, obschon dieses Verfahren von berühmten Dichtern geübt und empfohlen worden ist. Das Verfahren ist allerdings vorsichtig und sicher, allein es ist nicht groß; hätten die Musiker des vorigen Jahrhunderts und die Maler des 15. Jahrhunderts nach diesem Grundsatze gehandelt, so würden wir um die Hälfte ihrer Werke verkürzt worden sein. Ließe sich nicht eine ähnliche schnelle Treffsicherheit in der Ausarbeitung ebenfalls beim Dichter denken? Ich wage es zu glauben und zu hoffen. Wenn mich aber meine Hoffnung nicht täuscht, dann kann einmal unter günstigen Umständen die Welt das Schauspiel von Dichtern erleben, welche die Fruchtbarkeit der großen Maler und Musiker erreichen, das heißt das bisherige Maß dichterischer Produktion um das Dreifache übertreffen, denn was die fortlaufende Reihe der Werke unterbricht, ist weder der Mangel an vorrätigen Inspirationen ersten Ranges (große Künstler haben stets das Magazingewehr voller Patronen), noch die nötige Reisefrist (es

geht wie bei den Orangen: sie reifen zwar langsam, aber es befinden sich immer einige reife im Busch), sondern einesteils das Ringen um die Kunstform, andernteils das Zaudern und Wählen in der Ausarbeit. Das erstere kann einem durch rechtzeitige Geburt in einem bevorzugten Zeitalter erspart werden, wo man feste Kunstformen bereits vorfindet, das zweite ist Sache der Energie, welche freilich nicht den hygienischen Regeln Niemeyers entspricht.

Meine Meinung lautet mithin: Nach Beginn der Arbeit dürfe man weder auf die jeweilige Stimmung Rücksicht nehmen, noch vor irgendeiner Schwierigkeit abbiegen, noch überhaupt sich irgendeine Pause gestatten, sondern die Vollendung kurzer Hand erzwingen. Ist dies jedoch möglich und, wenn möglich, nützlich? Die Kürze soll mich nicht hindern, diese Frage deutlich zu beantworten. Die Eingebung, obwohl sie stets überraschend und ungerufen eintrifft, ist gleichwohl von dem Gedanken nicht so unabhängig, wie man gewöhnlich annimmt; im Gegenteil dient die Denkarbeit dazu, die Phantasie mit befruchtenden Elementen zu füllen, aus welchen sich eines unvorhergesehenen Augenblicks das Visionsbild entladet wie der Blitz aus der schwangeren Atmosphäre. Die Arbeit ist also eine Blitzanleiterin oder, um ein Bild zu gebrauchen, ein Pflug, der allerlei gute schlummernde Dinge aufrührt, welche unter der Einwirkung der ewig tätigen Phantasie im Flug aufleuchten. Die Tatsache, daß während oder unmittelbar nach einer kräftigen Arbeit die schöpferische Phantasie in größerem Maße sich gegenwärtig und willig zeigt, als im träumerischen Ruhezustande, wird schwerlich ein Künstler bestreiten; ferner lehrt die Erfahrung, daß neue

Eingebungen um so reicher zuströmen, je kräftiger ein Künstler die alten Eingebungen erledigte, je fleißiger er sein Lebtag arbeitete, folglich muß ein ursächlicher Zusammenhang zwischen Arbeit und Eingebung walten.

Nun wird zwar ohne jeden Zweifel die Eingebung nicht an der Stelle erfolgen, wo ich sie begehre und brauche, und der Versuch, mit dem Willen und dem fleißigen Denken eine Schwierigkeit erfreulich zu überwinden oder eine bestimmte Lücke der Phantasie schön auszufüllen, wird ganz gewiß mißlingen. Dennoch werde ich gegebenenfalls die Arbeit mit ganzer Kraft leisten, weil sich während derselben Visionen einstellen werden, die einem andern Teil des Werkes zugute kommen, an welchen ich augenblicklich gar nicht denke. Ich glaube nämlich folgendes Gesetz der Visionsphänomene bestimmen zu können. Niemals taucht eine Vision an demjenigen Punkt auf, nach welchem der Schaffende die Aufmerksamkeit gerichtet hat, wohl aber rückwärts und vorwärts auf der Bahn des Werkes, und zwar in einer Menge, welche der Energie der Arbeit proportional ist. Ich nenne das für meinen Hausgebrauch das Gesetz der ricochetierenden Phantasie. Die Arbeit breitet Fangnetze aus, in welchen eines schönen Morgens die Visionen zappeln. Aus diesem Grunde unternehme ich unbedenklich bei der wüstesten Stimmung die Arbeit. Denn was ist Stimmung? Nervensache; die künstlerische Phantasie aber ist nicht Nervensache, sondern eine heilige Sache. Eine schöne und wahre Legende läßt den Dichter von der Muse ungerufen besuchen. Allein noch schöner und wahrer ist es, wenn der Dichter den Besuch erwidert und sich nicht davon abschrecken läßt, daß er die Muse einmal nicht zu Hause trifft. Oder, prosaisch gesprochen:

in einem guten Stoff liegt die Kunststimmung stets enthalten; wer mithin die Nervenstimmung überwindet, findet jene sicher, sobald er sich wieder in den Stoff eingelebt hat.

Vollends darin würde sich einer schwer irren, wenn er einen Rat der Eingebung in solchen Schwierigkeiten erwartete und abwartete, welche die Komposition betreffen, wenn er also z. B. vor scheinbar unentwirrbaren Verwickelungen oder vor der Nötigung einer Auswahl zwischen anscheinend gleichwertigen Motiven das Werk bis auf weiteres beiseite legte. Diese Dinge liegen nämlich außerhalb des Bereichs des Unbewußten. Es gibt keine komplizierten Visionen. Visionen sind stets einfach, absolut, sie können nicht entwirren, sondern und trennen, wählen, ordnen und sammeln, sie können weder Beziehungen erfinden, noch Erläuterungen hinzufügen; sie erstrecken sich niemals über die Grenzen einer einzigen räumlich klar umrissenen Szene hinaus und vermögen zeitlich oder räumlich Getrenntes nicht zusammenzufassen, ja, wenn wir genau beobachten, erscheinen sogar Personen und Sachgruppen innerhalb eines Zeit- und Ortrahmens nur dann der Vision zugänglich, wenn dieselben leicht übersichtlich vereinigt sind. Es muß demnach mittels der Gedanken- und Willensarbeit das kompositorische Hindernis zuvor insoweit überwunden werden, daß allereinfachste räumliche und zeitliche Verhältnisse vorliegen, ehe man von der Eingebung ein poetisches Bild erwarten darf. Freilich, während man das erstere tut, wird meistens schon die Phantasie in die frischgeschaffene Klarheit so begierig herbeigesprungen kommen, wie ein Kaninchen in eine duftende Salatkiste.

Soweit meine bescheidenen, persönlichen Erfahrungen.

Da ich jedoch nicht über private Naturgesetze verfüge, vermute ich, es werde anderswo ähnlich zugehen.

Tempo und Energie des dichterischen Schaffens

1890

Aus übereinstimmenden Abhandlungen wie Gelegenheitskritiken geht hervor, daß heutzutage in Deutschland durchschnittlich dem Dichter das Zuwarten und Pausieren, also das Schaffen und Veröffentlichen in längeren Zwischenräumen zur Tugend angerechnet wird. Als Protest gegen die landläufige Fabrikarbeit, welche jährlich ein- oder zweimal ihren Roman und ihr Theaterstück zusammenschrotet, mag dieses Urteil völlig am Platze sein, was ich um so williger zugebe, als ich ebenfalls den lebhaftesten Abscheu gegen jenen literarischen Müllerfleiß verspüre.

Leider ist es der Fluch alexandrinischer Zeitalter, daß jede ästhetische Wahrheit so lange durch den Mund der Weisheit gezogen wird, bis sie schließlich infektiös wirkt. Wird überdies der Spruch noch durch das Wort oder das Beispiel von Autoritäten unterstützt, dann dankt meist der Gedanke ab, so daß korrigierende oder ergänzende Tatsachen überhaupt nicht mehr erwogen werden.

So scheint mir denn gegenwärtig die Gefahr im Anzuge, daß deshalb, weil zufällig einer oder der andere der neueren Großen einem haushälterischen, vorsichtigen Schaffen huldigten, der frische Mut und der Reichtum den Nachkommenden zum Vorwurf gedreht werde. Das hat allerdings keinen vernünftigen Zusammenhang, in-

dessen lehrt die Erfahrung, daß Verschiedenes gleicherweise gleichzeitig zu schätzen, die Kräfte eines theoretisch urteilenden Geschlechtes übersteigt. Die Gefahr ist nahe, und ich erlaube mir zu ihrer Abwendung an einige Tatsachen aus dem Gebiet der künstlerischen Physiologie zu erinnern.

Reichbegabte geniale Naturen sind zu allen Zeiten fruchtbar und im höchsten Grade schaffenslustig, falls sie nicht durch besondere Hindernisse gehemmt werden, deren es freilich eine Unzahl gibt, unter andern das Ringen nach neuen Kunstformen, in dem Falle, daß die ererbten sich überlebt haben. Ist hingegen alles im reinen, außen und innen, dann produzieren die Großen mit erstaunlichem, oft geradezu fieberhaftem Eifer. Die Beispiele aus der Geschichte der Musik und der bildenden Künste stehen jedermann vor Augen; es liegt kein Grund vor, warum es in der Dichtkunst, wenn sie sichere Formen vorfindet, anders zugehen sollte. Auch kennt Deutschland, wenn ich nicht irre, einen Klassiker ersten Ranges, dem das ununterbrochene, willensgewaltige Schaffen bis zum letzten Atemzuge nicht zum Schaden gereicht hat — ich meine Schiller.

Ästhetische Probleme wollen überhaupt mit feinen Fingern untersucht werden; mit Schlagwörtern und Autoritäten schlägt man die Fragen tot, was schwerlich lebenkeimend wirken wird. Es gibt Kunstformen, denen das Kaltstellen, Überarbeiten und Nachfeilen wohlbekommt, andere, welche in einem Wurf fertig gemacht werden wollen. Es gibt ferner solche, in welchen die guten Dinge mit Fühlfäden gesogen sein wollen, und ihnen gegenüber wieder solche, die man hastig aus dem Grund wühlen muß, wie der Stier den Rasen mit

den Hörnern aufwühlt. Es gibt sogar einen verschiedenen Grad von Reife, in welcher diese oder jene Frucht genossen werden soll. Einige kann man nicht lange genug am Baum hängen lassen, andere muß man einem kräftigen, aber kurz dauernden Sonnenschein aussetzen. So ist z. B. längst erkannt worden, daß großangelegte Werke nicht mit jener Miniaturſorgfalt, ich möchte sagen Fließpapierſorgfalt nachbehandelt werden wollen, wie eine Elegie oder ein Lied. Auch hat noch kein Verständiger je dem Dramatiker die regelmäßige Intervallarbeit, den jährlichen Ertrag seiner Ernte zum Vorwurf gemacht. Eine Tatsache, die für sich allein genügen müßte, die Theorie zu widerlegen, gegen welche ich hier ankämpfe, wenn überhaupt jemals sich eine Theorie durch Tatsachen überzeugen ließe. Neben den Unterschieden des Arbeitsgebietes müssen auch die Unterschiede der schaffenden Individualitäten erwogen werden und zwar in erster Linie Unterschiede in der Begabungsart und Unterschiede im Temperament. Was die Begabung betrifft, so liefert die Natur, selbst wenn wir nur die höchste Urbegabung, also das Genie ins Auge fassen, ungleiche Sorten hinsichtlich der Sprungkraft und Quellfülle. Neben Hungerbrünnlein, die nur nach Gewittern fließen, neben sprunghaften Teufelsbrunnen, die plötzlich in dichten Wogen kommen und wunderbar verschwinden, neben mondgerechten ruhigen Tiefwassern, die säuberlich mit Ebbe und Flut wechseln, spendet die Natur unter anderen auch Strom- und Wiesengenies, welche so überreich mit Saft und Samen geladen sind, daß ihnen jeder Atemzug zur Produktion wird, bei Strafe des Erstickens im Unterlassungsfall. Die sollen sich nun wahrscheinlich einem ästhetischen Modedogma

zulieb ihren gesegneten Mund schließen? Oder wollen ihnen die drei weisen Jungfern der Nacht gewaltsam ein Papagenoschloß vorlegen? Offen gestanden, wer in der Kunst über das Zuviel des Schönen klagt, dessen Schönheitssinn ist mir verdächtig.

Das Temperament betreffend, so gelangen wir hiermit in das wichtige Reich der Persönlichkeit.

Es gibt beschauliche, zufriedene, innige Phantasiemenschen, welche sich schmunzelnd unter einen blühenden Weidenbusch setzen, die Angel zwischen den Knien, und nun mit halbgeschlossenen Lidern geduldig abwarten, bis die Goldfische anbeißen, tagelang, wochenlang, einerlei. Diese werden mit ausgesucht feinen Bissen auf den Markt kommen, aber selten. Es gibt aber auch frische, mutige Phantasiemänner, welche in raschem Boot mitten in die hohe See hinaussegeln, die Nase im Morgenwind, die Forellen in dichten Scharen ins Netz scheuchend und die Hechte spießend, daß es rundum spritzt. Daß man jene liebt, begreife ich: ich liebe sie trotz einem. Aber wenn man mir nun um jener willen diese verunehren möchte, so soll doch das Wetter dreinfahren.

Wenn denn schon einmal abgemessen werden soll, welches von beiden Temperamenten das edlere sei, das beschauliche oder das energische — es sollte zwar besser nicht abgemessen werden — dann muß vielmehr dem willenskräftigen Temperament der Vorzug zugesprochen werden. Was ich durch drei Exempel beweisen will, zwei logische und ein zoologisches. Dem willensstarken Dichter steht das beschauliche Sinnen in den Energiepausen frei; nicht aber dem beschaulichen Dichter der Aufschwung zu nachhaltiger Energie. Wenn man den wegen ihrer seligen Beschaulichkeit beneideten Dichtern

am Lebensabend durch das Schlafzimmerfenster guckt, so hört man sie über ihre unselige Faulheit seufzen. Es gibt nicht bloß Fische, sondern es gibt auch Vierfüßler und Vögel. Von diesen lassen sich manche in allerlei Schlingen und Fallen fangen, manche aber müssen auf dem Anstand im Flug heruntergeknallt werden, mit scharfem Blick und schneller Hand, manchen muß man sogar zu Pferde unermüdlich nachsetzen, bis sie sich schließlich ergeben. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen." Ich bitte nicht zu übersehen: selber hat er freilich nicht gejagt, aber sein Jagdhund hat's ihm apportiert, und er hat ihn gestreichelt, als er's ihm aus dem Maul nahm. — Endlich das Wichtigste. Wie wollen Sie, bitte, das kostbarste Wild, die Adler und dergleichen, in Ihre Gewalt bekommen, wenn nicht mit angespannter Energie? Da kann einer lange mit feinen klugen Dichteraugen auf der Lauer sitzen, die kommen nicht herab, nicht einmal auf Gesichtsweite, geschweige denn auf Schußweite. Denen muß man mutig nachklettern, auf Gletscherhöhe, unter Schwitzen und Seufzen, bis einem die reine Höhenluft die Schultern badet und der ersehnte Vogel plötzlich über dem Kopf schreit.

Über den Wert zyklischer Sammlungen

Der Brauch, bei Herausgabe lyrischer Gedichte möglichst Vielfaches und Verschiedenes zusammenzustellen, Lieder, Balladen, Sprüche, Erzählungen, Rätsel, Formübungen, Festgedichte usw. in einem nämlichen gemeinsamen Band, hat gewiß seine trefflichen Gründe, unter anderen den, daß meistens nicht allzu viel Brauchbares

vorhanden sein wird, daß folglich aus allen Schubfächern die Reserven herbeirücken müssen, um einen ansehnlichen Band vorzustellen. Lyrik geht eng zusammen, wenigstens gute Lyrik. Meist muß toter Ballast nachgeladen werden, um dem Verleger das nötige Gewicht zu liefern. Daher die unvermeidlichen Übersetzungen und Reiseverse. Beiläufig gesagt: jeder Dichter sollte einen fürchterlichen Schwur leisten, erstens niemals eine Stadt oder Gegend anzudichten, selbst nicht Venedig oder Capri, zweitens niemals eine Übersetzung in seine Sammlung aufzunehmen. Der Umstand, daß gerade die Gedichte dieser Art von der Kritik als „unvergängliche Perlen der Literatur" gerühmt zu werden pflegen, beweist ihm schon, daß er hier auf Abwegen wandelt.

Also praktisch ist der Brauch. Immerhin: eine Sammlung von Verschiedenem ist keine Vereinigung. Das Buch hat unter solchen Umständen kein anderes Band als den Einband. Nimm den Deckel oder den Titel weg, sofort fallen die Gedichte auseinander und kriechen wieder in ihre Schubladen. Aber auch solange Deckel und Titel haften, solange der Einband hält, die Vorstellung des Lesers kann's nicht zusammendenken, nicht in ein einziges großes Erinnerungsbild fassen. Denn ein Sammelbuch ist nicht organisch gegliedert, nicht übersichtlich proportioniert, hat keinen Mittelpunkt und keinen Gesamtbeobachtungspunkt. Man orientiert sich anfangs schwer, man erinnert sich nachträglich nur mit Mühe der Stellen; man ist gezwungen, mit Bleistiftstrichen im Register sich notdürftig einen Weg zu merken, wie ein Verschönerungsverein an den Buchen, um sich später in dem Gehölz wieder zurechtzufinden.

Das ist übrigens Nebensache. Hauptsache ist: Zwanzig verschiedenartige Gedichte sind zwanzigmal ein einzelnes Gedicht, nicht aber zwanzig Gedichte. Es summiert sich eben nicht. Das Gefühl kann ein Rätsel, eine Ballade und eine Ghasele so wenig zusammenzählen, als der Verstand Kleider, Gemüse und Haustiere. Es gehört zwar demselben Eigentümer, auch soll es ihm ehrlich zum Vermögen gerechnet werden, doch nebeneinander wirkt es als Hausrat oder Gerümpel. Verschiedenes wird mehr, wenn man's sondert, weniger, wenn man's zusammentut.

Demgegenüber erachte ich die Zusammenstellung möglichst gleichartiger Erzeugnisse, also die Kette, den Kranz, den Zyklus oder wie wir's sonst nennen wollen, für ein höheres Sammelprinzip. Durch Zyklen, also durch die Nebeneinanderstellung des Gleichartigen, entsteht nämlich eine Vereinigung, eine Verbindung, ein Gesamtding, das über den Einzelwert des besondern Stückes hinaus noch einen neuen Wert schafft, einen Kollektivwert, der seinerseits nicht bloß Buchwert, sondern auch Kunstwert enthält.

Das geht so zu: jedes gute Gedicht oder Musikstück erschließt eine ganze Welt von verwandten Schönheitsmöglichkeiten, die in der nämlichen Richtung liegen und deren unbestimmte Umrisse ein befugter, mit Phantasie begabter Leser oder Hörer ahnt und sehnsüchtig begehrt. Werden nun die geahnten begehrten Umrisse vom Dichter verwirklicht, werden mit anderen Worten dem einzelnen Kunstwerkchen die verwandten hinzugefügt, so entsteht eine ausnehmende Befriedigung. Zunächst die Erfüllung des Wunsches. Dann Ruhe, indem der Leser nun nicht gezwungen wird, erst den Standpunkt zu

wechseln, um das Folgende zu genießen. Ferner eine Art Wohnlichkeits- und Heimatsgefühl, da uns wiederholt die nämliche Welt mit denselben Kunstmitteln vorgeführt wird. Endlich der Eindruck des Reichtums, weil Gleichartiges sich summiert und sich einheitlich verbunden der Erinnerung vorstellt. Hier verhält es sich mithin gerade umgekehrt als bei der kunterbunten Sammlung. Zwanzig Balladen sind mehr als zwanzig Balladen, nämlich eine Welt voll Balladen.

Hierbei wird es ein weiterer Vorzug sein, wenn sich die Gemeinsamkeit auch auf die äußere Form erstreckt. Das Streben des Dichters, sich in den verschiedensten Versmaßen zu betätigen, ist ja erklärlich, in bestimmten Fällen sogar löblich; doch diesem Streben entspricht keineswegs ein Bedürfnis des Lesers. Einerlei oder ähnliche Form erlaubt uns, die Aufmerksamkeit auf den Inhalt zu konzentrieren, und leistet dem obenerwähnten Heimatsgefühl Vorschub; allzu häufiger Wechsel oder allzu exzentrische Verschiedenheit der Form wirkt als Unstetheit. Wer daher das Anschmiegen des Verses an den Inhalt übertreibt, indem er auf Schritt und Tritt mit der Form dem Inhalt nachjagt, wird unruhig werden. So wie das Epos den einmal gewählten Vers festhält, so wie die poetische Erzählung sich mit Vorteil in eiserne Strophen zwängt, so wird auch die zyklische Einheit sich mit Vorteil gemeinsamer oder wenigstens verwandter Formen für jedes einzelne Stück bedienen.

Kleinere und kleinste Stücke verlangen geradezu mit Notwendigkeit den Zyklus, bei Strafe, durch eine Spalte des Gedächtnisses in die ewige Vergessenheit zu sinken. Es gibt Dinge, die man einzeln, andere, die man nur in der Vielzahl serviert. Man darf eine Melone, ein

Drama anbieten, aber nicht eine Kirsche oder ein Lied. Eine Kirsche ist eine Beleidigung, ein Lied ein Armutszeugnis. Hier ist einmal sogar weniger als keinmal. Daß das blinde Huhn ein Körnchen gefunden hat, dieses erstaunliche Ereignis behält man klugerweise für sich. In vollem Ernst: ich bin der Ansicht, wer nur zwei Balladen oder nur sechs Lieder hat, soll diesen Bettelschatz für sich behalten, selbst dann, wenn die zwei Balladen und sechs Lieder im höchsten Grade vollkommen sind.

Deshalb, weil Lieder und Balladen in einem guten Garten traubenförmig wachsen, zwanzig an einem Stengel. Einzelne abgeklaubte Beeren, das ist zu mager, zu geizig.

Was wir hier mit Denken gefunden haben, das soll uns die Erfahrung bestätigen.

Welcherlei Gedicht- und Musiksammlungen sind denn die beglückendsten, die berühmtesten, die beliebtesten? die verschiedenartigen oder die gleichartigen? Immer die gleichartigen. Die Schillerschen Balladen, die Schubertschen Lieder, die Bachschen Präludien und Fugen, die Beethovenschen Sonaten, die Mendelssohnschen Lieder ohne Worte, die Chopinschen Nokturnen und Mazurken usw. Nehmen wir an, Beethoven hätte bloß die vier ersten seiner Sonaten, Bach bloß die vier ersten seiner Präludien geschrieben, würden diese vier ohne ihre Nachfolger denselben Wert für die Welt besitzen, wie jetzt die nämlichen vier innerhalb des Zyklus? Nein, denn einmal würden sie in der Phantasie der Menschheit überhaupt nicht haften, sie würden ferner der Verbindungslinien verlustig gehen, die jetzt von ihnen zu ihren Schwestern hinüberleiten. Die Vielzahl hat eben

im Zyklus nicht bloß Summenwert, sondern Vereinigungswert.

Zum Überfluß noch die Probe auf das Exempel. Haben „Klavierstücke" irgendeines Meisters, haben „ausgewählte Kompositionen" jemals eine ähnliche Bedeutung zu erlangen vermocht, wie die Zyklen der Sonaten? Warum behaupten Webers glänzende Klavierkompositionen so wenig Raum im Bewußtsein der Nation? Weil sie vereinzelt auftreten, von jeder Gattung spärliche Proben. Warum sind Kompositionen allerersten Ranges wie die Mozartschen Klavierphantasien nahezu unbekannt? Weil ihrer zu wenig sind. Wären es zwanzig statt vier, alle Welt möchte sie spielen.

Über den Wert der Einzelschönheit

Rossinis Jubiläum ist verklungen, und die Artikel der Tagesblätter zu seinen Ehren oder Unehren sind verrauscht. Was mir in den letzteren am meisten zu denken gab, ist die nachlässige Art, mit welcher man über die Einzelschönheiten, über die elementar-musikalischen Offenbarungen des Meisters hinweggeht, um die Frage einzig nach Auffassung, Charakteristik, Dramatik und „Tiefe" zu stellen. Von dem Rossinischen Feuer des Tempo, von dem schwebenden Flug seiner Allegri, von dem zauberhaften Decrescendo am Schluß seiner Einleitungen zur Ouverture (z. B. bei Tancred und Semiramis), von dem goldnen Vokalklang seiner a capella-Stücke (z. B. der As-Dur-Intermezzi im Barbier und im Othello), von dem wunderbaren Rücken der Harmo-

nie in den Übergängen, von den schwellenden Akzenten seiner Melodien, welche die Seele schon auf rein psychomechanischem Wege zum Jauchzen zwingen, von seiner Kunst, durch die einfachste Intervallenfolge innerhalb des Dreiklanges beiläufig Kavatinen und Refrains zu gestalten, und tausend andern Genialitäten kaum eine Andeutung; als ob das Nebensachen wären.

Ich behaupte aber, der öffentlichen Meinung zum Trotz, daß das die Hauptsache und das übrige die Nebensache sei. Und bei dieser Gelegenheit möchte ich mir erlauben, gegenüber der maßlosen Überschätzung der Kunst oder vielmehr des Kunstmäßigen und Beziehungsvollen gegenüber der elementaren, unmittelbar durch sich selbst, ohne Rücksicht auf den Zusammenhang wirkenden Schönheit ein warnendes Wort zu sprechen. Es gibt nicht bloß unsterbliche Werke, sondern auch unsterbliche Motive, ja unsterbliche Takte. Mag auch die Form des Ganzen noch so verfehlt, der Oberzweck, dem die Einzelheit dienen soll, noch so ungereimt und vergänglich, der Ausdruck noch so unpassend für den bestimmten Anlaß sein, Melodien, Motive und Harmonienfolgen ersten Ranges können zwar vergessen und verstäubt, nie aber entwertet werden. Ein Umschwung der Mode oder auch bloß ein naives Ohr und Gemüt — und sofort strahlt ihr Glanz wieder wie vor hundert Jahren.

Umgekehrt schwebt über der zweckmäßigsten, geschlossensten Kunst, wofern sie nicht in ihren Unterabteilungen mit Einzelschönheit auszahlt, die Drohung, eines Tages zu veralten und dann auf Nimmerwiedersehen. Die Nachwelt wird das Plan-, Zweck- und Gesetzmäßige der Form als ein Zeugnis des starken Willens achtend erwähnen, aber die betreffenden Werke der Geschichte

überweisen und zwar der Geschichte des barbarischen Fleißes, dahin, wo die indischen Welt- und Zeichensysteme, die spekulative Philosophie, die scholastische Theologie und zahlreiche ähnliche kunstvolle Spintisierungen eines die Grundlage verlassenden Menschengeistes kaserniert wohnen. Eine Kunst ohne Einzelschönheiten, die für sich allein schon unmittelbar bezaubern, ist ein Zeichen barbarischer Völker oder Zeiten. Ich nenne das etwas ungenau aber deutlich: Wischnu.

Wer sich gegen diese Behauptungen sträubt, dem möchte ich folgendes zu bedenken geben:

Erfahrungsmäßig wird der schaffende Künstler hauptsächlich von den Einzelheiten eines Gemäldes entzückt, während der Laie, der Kunstkenner und der Ästhetiker ausschließlich den Zweck- und die Kunstmäßigkeit des Ganzen ins Auge fassen. Niemand wird aber darüber im Zweifel sein, welches der beiden Urteile maßgebender ist. Ferner: die größten Meister der geschlossenen Form, z. B. Shakespeare, Schiller und Dante, haben gleichwohl der Einzelschönheit so großes Gewicht beigemessen, daß Seite für Seite, ja Satz für Satz mit solcher ausgerüstet erscheint. Man nenne mir doch solche Kunstwerke der Vergangenheit, welche einzig und allein durch ihre dramatische oder sonstige planmäßige Kraft fortlebten. Dagegen sind ewige Werke, denen Form oder Schluß fehlt, in einer erlauchten zahlreichen Elite vorhanden: z. B. Ilias, Orlando, Don Quichotte. Endlich das schlagendste Beispiel: die göttliche Komödie. Als Gesamtkunstwerk für uns Wischnu, durch die Einzelschönheiten in Ewigkeit genießbar.

Ein Kriterium der Größe

Wer in der Geschichte die Unbeständigkeit des Geschmackes, die Wandelbarkeit der Urteile, die Unsicherheit der zuversichtlichsten ästhetischen Grundlagen wahrgenommen, fragt sich besorgt, ob es denn nicht gemeinschaftliche Merkmale gebe, welche, dem Kreislaufe der wechselnden Ansichten zum Trotz, jederlei Größe zu jeder Zeit von der Mittelgröße oder Scheingröße unterscheiden ließen. Ein solches Merkmal, nicht das einzige, scheint mir die Prägnanz zu sein, auf deutsch: das Bedürfnis nach bündigem Ausdruck, oder, von der Kehrseite betrachtet, der Abscheu vor ausgedehnteren minderwertigen Übergangsstellen, der Haß gegen die Breite, der Horror vacui. Jeder Große, wer er auch sei und wann er auch lebe, gibt immer viel auf einen kleinen Raum; ob er nun die Schätze nur so über die Ufer schäume oder ob er haushälterisch die Kraft zusammenhalte. Nehmen Sie wen Sie wollen, Homer oder Schiller oder wen sonst, und schlagen Sie irgendeine beliebige Seite auf, jede Seite zahlt mit Gold, überall werden Sie gefesselt, überall spüren Sie Hochluft, überall ist Schönheit. Es kommt bei den Großen nicht vor, daß der Genießende sich erst durch Sandhaufen wühlen müßte, ehe er Goldkörner entdeckt, es kommt namentlich nicht vor, daß größere Partien Wert erst durch den Zusammenhang gewinnen, also nur Übergangs- oder Kompositionswert besitzen.

„Lesen Sie nur weiter, Sie werden dann schon sehen." Nein, ich lese nicht weiter. Denn ein Großer versteckt die Schönheit nicht in eine Wurst von Mehl und Häcksel. Musik oder Poesie, unser Prüfstein paßt für beides.

Wer Ihnen dicke Haufen von Tönen zu verschlucken gibt, ehe er Ihnen etwas Nahrhaftes mitunter schenkt, der ist kein Großer, er heiße wie er wolle. Nehmen Sie dagegen Beethoven oder Mozart oder Haydn, einerlei: eins, zwei, drei: in den ersten Takten schon haben Sie Form, Klarheit, Energie, meistens auch bereits Schönheit.

Das kommt davon, daß ein Großer, während er schafft, in der Ewigkeit lebt, wo die Zeit kostbar ist. Denn in der Ewigkeit bedeutet die Sekunde mehr, als im Alltag die Stunde.

Die Stimmung der Großen

Es kroch da vor einigen Jahren (und kriecht noch) ein literarischer Katzenjammer durch Europa, der sich in allerlei Künstlerromanen erleichterte, deren gemeinsames Thema den Seelenekel eines an seiner Kunst irregewordenen Künstlers bildete. Den Anlaß gab Zola mit seinem Oeuvre. Dieses Dokument darf literarhistorischen Wert beanspruchen, doch nicht in dem Sinne, wie es der Verfasser meinte, als Probe der Seelenkämpfe eines genialen Künstlers, sondern als warnendes Exempel der Stimmung der gottverlassenen Mittelmäßigkeit, des unheilbaren geborenen Stümpers. Niemals verzweifelt, ja niemals zweifelt ein Großer an der Kunst. An sich selbst, ich meine an seinem Verhältnis zur Kunst mag er zweifeln oder verzweifeln, die Kunst selber hingegen stellt er nie in Frage. Wehmut und Gram, Verdüsterung bis zum Wahnsinn mögen ihn heimsuchen, allein Ekel vor seinem Werkzeug, nein, den verspürt kein Mei-

ſter. Jeder tüchtige Geiger, wenn ihm auch Gott und Welt abhanden kämen, glaubt doch an ſeine Geige. An die taſtet ihm keine Skepſis.

Kunſt, wenn ſie einer kann, verleiht das Gefühl der Kraft, zeugt Selbſtbewußtſein und Selbſtgefühl. Und Selbſtgefühl, wenn es begründet iſt, macht glücklich. Freilich iſt die Kunſt eine Laſt, und zwar eine ſchwere Laſt, auch mag einer zeitweilig darunter ächzen, wie Sindbad, als er den Rieſen trug, immerhin iſt es ein göttlicher Rieſe und eine beſeligende Knechtſchaft.

Darum noch einmal: Künſtleriſche Stärke und Größe zeugt Glück, wehmütiges ernſtes Glück, zugegeben, immerhin das höchſte Glück, das auf dieſer Erde zu finden iſt. Haltlos iſt nur der Schwächling und Ekel verſpürt nur der Erbärmliche.

Über die Ballade

Ganz mit Unrecht hat man die Ballade unter die epiſchen Dichtungsgattungen rechnen wollen. Denn die Geſtaltung eines Epos, auch des kürzeſten, erfordert ganz andere Fähigkeiten und Stimmungen als die Ballade. In der Verlegenheit wählte die Poetik folgendes Auskunftsmittel: nicht epiſch, nicht lyriſch, folglich „lyriſch-epiſch“ oder „epiſch-lyriſch“. Ob das logiſch ſei, ſcheint mir zweifelhaft. Ein Tier, das weder ein Hund, noch eine Katze zu ſein ſcheint, iſt deshalb keine Hundekatze.

Ich frage einfach: Wer ſchreibt und wer ſchrieb von jeher Balladen? Die Literaturgeſchichte antwortet: der Lyriker. Daraus ziehe ich den Schluß, daß die Ballade

zur lyrischen Poesie gezählt werden muß. Indirekte Lyrik; Lyrik mit einer Maske vor dem Gesicht.

Weit wichtiger als die Definition der Ballade, welche, beiläufig gesagt, niemand gelingt, ist die Unterscheidung ihrer Unterabteilungen. Denn die Unterscheidung verfeinert das Stilgefühl und läßt neue Aufgaben finden. Da ergibt sich denn vor allem die Trennung der naiven Volksballade von der bewußt und virtuos ausgearbeiteten Kunstballade. Zwei gewaltige Hälften, welche ihrerseits wiederum eine Menge von Unterabteilungen haben.

I

Ich beginne mit der Volksballade. Dieselbe hat entweder einen mythologischen Hintergrund oder, als Ersatz dafür, einen Idealismus menschlicher Übermacht, vor allem der Königskrone. Ich spreche daher von mythologischen Balladen und von Königsballaden.

Die mythologische Ballade beschäftigt sich mit alten degenerierten Heidengöttern, welche, aus Religion und Weltanschauung vom Christentum verdrängt, im Volksaberglauben weiterspukten, am liebsten mit Nixen und Elfen. Diese Götter greifen handelnd in das Menschenschicksal ein. Sie werden ursprünglich als menschenfeindliche Wesen aufgefaßt; ihre Begegnung bringt Unheil. Deshalb hat die echte naive Volksballade meist tragischen Ausgang und grausige Stimmung.

So noch bei Bürger.

Die Gespensterballade und die blutige Schauerballade sind Unterarten, beziehungsweise Abarten und Unarten der mythologischen Ballade. Merkwürdig übereinstimmend erscheinen die mythologischen Gestalten in der

Volkspoesie der verschiedensten Nationen. Sie treffen die Nixen und Elfen unter andern Namen fast überall.

Wenn Sie die zweite Art der Volksballaden, die Königsballaden, nachfühlen wollen, so müssen Sie sich erinnern, daß die Krone dem Mittelalter als etwas mit dem Übersinnlichen Verwandtes erschien. Hat doch im Volksmärchen der Königssohn ungefähr Feenrang. Die Königsfamilie erscheint wie eine höhere Art Mensch, deren bloßer Name schon idealistisch wirkt und deren Wesen und Gebaren durch einen glänzenden Schimmer verhüllt wird. Deshalb keine Spur einer Charakteristik, sowenig wie die Phantasie Engel charakterisiert. Mich wandelt, wenn ich so einen Balladen- oder Märchenkönig sehe, immer die Lust an, mit ihm Skat zu spielen. Es sind Kartenspielkönige.

Es ist übrigens die Königswürde nicht unerläßlich für einen Helden der Königsballade. Es können andere Stände dafür vikariieren, vorausgesetzt nur, daß der Stand einen idealistischen und edlen Schimmer in der Volksphantasie gewinnt. Ich betrachte die Heldenballade, die Ritterballade, die Sängerballade, die Liebesballade nur als Unterarten der Königsballade.

Bekanntermeise, aber auch merkwürdigerweise, versteht die Volksphantasie das Kunststück, famose Verbrecher mit einem idealistischen Nimbus zu umgeben, vorausgesetzt, daß der Verbrecher in wohltuender Ferne arbeitet oder regelrecht halspeinlich unschädlich gemacht worden ist. Denn vorher lautet es anders.

Es gibt daher auch eine Halunkenballade und zwar in reichhaltigem Assortiment. In Osteuropa erhält der Heiduck, der Kosak, deren Name ursprünglich einen räuberischen Freibeuter besagt, die poetische Verklärung;

in Westeuropa sind es Banditen und Privaträuber, Rinaldo Rinaldini, Fra Diavolo und dergleichen. Den Korsaren hat sogar ein Dichter vom Range Byrons zum Liebling erwählt. Und noch heutzutage ist kein Geköpfter vor dem Besungenwerden sicher. Die mörderliche Bänkelsängerei der früheren Jahrmärkte ist ein echter direkter Abkömmling der alten Volksballade.

Dagegen hat die Volksphantasie niemals dem Gericht, den Betreibungsbehörden, dem Steuerwesen und den Pfändungsbeamten eine poetische Seite abgewonnen. Es gibt keine Polizeiballade.

II

Nun zur zweiten Hälfte der Balladendichtung: zur Kunstballade.

Es genügt nicht, daß ein Künstler sich der Volksballade zuwende, damit eine Kunstballade entstehe. Denn der Künstler kann sich seiner Persönlichkeit und seiner Bildung entäußern, um die Naivität der Volkspoesie nachzuahmen. So handelten zum Beispiel Bürger und Uhland. Dann entsteht ein archaistisches Kunstwerk, das heißt ein solches, welches absichtlich im Geiste einer entschwundenen Zeit oder entschwundener Vorstellungen und Stilformen arbeitet. Wenn Mendelssohn Fugen und Oratorien im Geiste Bachs komponierte, so komponierte er archaistisch; wenn unsere Baumeister Häuser in Rokoko oder Gotik bauen, so bauen sie archaistisch.

Die Kunstballade entstand, als ein Dichter, ohne sich seiner Bildungshöhe und seiner Kunst zu entäußern, mit seiner ganzen Persönlichkeit sich der Ballade annahm. Und jener Dichter war, wie Sie wissen, Goethe.

Er hat die Kunstballade geschaffen. Tiefeingreifende, wenn auch nicht auffällige Unterschiede von der Volksballade zeigt die Goethesche Kunstballade; Unterschiede im tiefsten Innern wie in der äußern Form.

Der ursprüngliche mythologische Gehalt wird in der Kunstballade allegorisch gedeutet und rationalistisch erklärt. Die ehemaligen Götter sind nur noch bildliche Umschreibungen der Naturkräfte. Die tragische und grausige Stimmung kommt abhanden; an ihre Stelle tritt ein hoher Gedankengehalt, der alles durchgeistigt. Ruhe und Anmut, Klarheit und Schönheit der Bilder, des Tons und der Sprache durchsonnen die Goethesche Kunstballade; so daß, selbst wenn ein tragisches Ende erfolgt, keinerlei Rührung, geschweige denn Erschütterung bewirkt wird; denn die Befriedigung des ästhetischen Sinns ist so stark, daß selbst der Bericht des Todes die Harmonie nicht stört. Witz und Humor, ja sogar das Lehrhafte, tritt in der Goetheschen Ballade zutage.

Nicht ausnahmslos ist die Goethesche Kunstballade der Volksballade überlegen. Den Erlkönig z. B. mit seiner etwas aufdringlichen Rationalistik vermag ich nicht als ebenbürtig mit seinen naiveren Vorbildern zu erkennen und ich stehe mit diesem Urteil unter den Dichtern nicht allein. Aber im ganzen bedeutet die Goethesche Ballade eine Erhöhung, und zwar eine gewaltige Erhöhung.

Wenn Sie nun ein Rezept haben wollen, um zu erkennen, ob eine Ballade der Volksballade, beziehungsweise ihrer Nachahmung: der archaistischen Ballade angehöre, so fragen Sie sich einfach: „Hat die Ballade einen klaren Gedankensinn, oder, was dasselbe ist, eine durchsichtige Symbolik?“ Wenn ja, dann ist es eine Kunst-

ballade. Denn die Volksballade arbeitet aus der Stimmung, die Kunstballade aus dem Gedanken.

Von allem bisher Behandelten grundverschieden sind die Schillerschen Balladen. Diese sind überhaupt nicht aus dem Stamm der Volksballaden gewachsen, auch nicht darauf gepfropft, sondern eine selbständige Pflanze mit eigenen Wurzeln. Von der Ballade haben sie nichts als den Namen; und dieser Name ist verfänglich, wie eine Etikette, die durch Verwechslung auf eine andere Flasche geheftet wird.

Soll man die Willkür der Benennung bedauern? Ich glaube nicht; denn hierdurch wird der Begriff der Ballade erweitert, wenn schon etwas gewaltsam. Die Poetik gewinnt damit einen Obertitel für die erzählende Lyrik im allgemeinen, und ein solcher Titel ist wünschenswert, vielleicht sogar nötig, einerlei wie er laute. Nur muß man verstehen und sich verständigen. Wenn einer z. B. an den Schillerschen Balladen das Wesen der Ballade im allgemeinen studieren wollte, wie das mit Bürger und Uhland und teilweise auch mit Goethe gelingen kann, so würde er auf abenteuerliche Irrtümer verfallen.

Was sind denn die Schillerschen „Balladen"? Vielleicht historische Balladen? Scheinbar ja, in Wirklichkeit nein, denn historisch kann bloß heißen, was durch sein Thema der Weltgeschichte angehört. Es genügt aber nicht, daß etwas vergangen und einer tot ist oder nie gelebt hat, damit er zur Weltgeschichte gehöre.

Wie heißen denn die Helden der Schillerschen Balladen? Was tun sie? Wann haben sie gelebt? Haben sie überhaupt wirklich gelebt? Beantworten Sie sich diese Fragen, die Schillerschen Gedichte in der Hand, so wer-

den Sie auch die Antwort auf die Frage finden, was die Schillerschen Balladen sind: nämlich Anekdoten.

Der gründliche Geschichtskenner, der unvergleichliche Geschichtsdramatiker ist in seinen Balladen der großen Geschichte aus dem Wege gegangen und hat geflissentlich die staubigsten Winkel der vergessensten Anekdotensammlungen abgesucht. Warum tat er das? Weil er unbedeutende Themen brauchte, um daran seine Riesenkraft und Meisterlust spielend zu betätigen. Der gegebene Stoff, das Geschichtchen, ist nichts; ja oft noch weniger als nichts, nämlich unleidlich; aber keines, das nicht Schiller zur Unsterblichkeit, zum Gemeingut aller Nationen erhebt. Er braucht ja bloß etwas anzurühren, so hat es den Stempel seiner Meisterhand. Schiller mißlingt überhaupt nichts.

Goethe und Schiller und ihre Nachfolger haben das Gebiet der Kunstballade keineswegs erschöpft. Überhaupt erschöpft ja niemand die Kunst.

Widmungen

Vor mir liegt ein halbes Dutzend im vergangenen Jahre erschienener und von verschiedenen Verfassern geschriebener Bücher, welche sämtlich mit einer Widmung „An meine Mutter" versehen sind. Da ist es wohl am Platze, ein Wort, das, wie ich vermuten muß und hoffen darf, schon oft gesagt worden ist, nochmals zu sagen.

Bücher, die man drucken und durch eine Verlagshandlung kreuz und quer in die unbekannte Welt verbreiten läßt, sind eine Angelegenheit der Öffentlichkeit, nicht der

Familie. Weder die Mutter, noch die Frau, noch die Tante des Verfassers kommt hier in Betracht. Daß ein erwachsener Mensch, wenn er das unschätzbare Glück hat, seine Mutter noch unter den Lebenden zu besitzen, ihr seine besten Gefühle der Liebe, Ehrfurcht und Dankbarkeit widmet, versteht sich von selbst, ist auch kein Dichtergeheimnis. Ein Parlamentsredner gibt an Familienpietät dem Schriftsteller nichts nach; dennoch fällt ihm nicht ein, eine Rede über die Zuckersteuer mit einer Anhänglichkeitsfloskel an die Adresse seiner liebsten Angehörigen einzuleiten. Ich verstehe ja und achte die Gesinnung, ich fühle sogar mit, ich lasse mich willig rühren und schließe überdies aus der Widmung auf die Gutartigkeit und Liebenswürdigkeit beider, des Verfassers und der Mutter. Es würde mich aber ein ähnlicher Pietätsausdruck auch am Parlamentsredner rühren. Warum tut der Parlamentsredner nichts dergleichen? Weshalb läßt er sich diesen Vorteil entgehen? Weil er ein größeres Taktgefühl besitzt, weil er spürt, daß man der Öffentlichkeit nicht Vertraulichkeit, sondern Ehrerbietung schuldet. Eine Nation ist ein zu erhabener Wert, um als Münze für ein Familiengeschenk zu dienen, und das Publikum eine zu hohe Person, als daß man ihm zumuten dürfte, sich in seiner Gesamtheit in unbestimmter Richtung nach einer unbekannten Dame zu verneigen, wie ehrwürdig diese an sich sein möge. Ich weiß nicht, wie es andern ergeht; ich verspüre in solchen Fällen stets einen leisen Kitzel, dem Verleger das Buch ungelesen zurückzusenden, mit der Begründung, daß ich leider zufällig nicht die Ehre hätte, die Mutter des Verfassers zu sein. Freilich behält schließlich das Mitgefühl die Oberhand; allein ich habe dem Verfasser schon etwas

verzeihen müssen, ehe er nur Zeit hatte, mir seine metrischen Fehler zu entwickeln, und das ist etwas zu früh.

Ein altes Herkommen verschuldet den Mißbrauch und entschuldigt ihn im Einzelfalle; ja, die Kunstgeschichte muß ihn in den Augen derer, denen erlauchtes Beispiel schon Gesetz bedeutet, sogar rechtfertigen. Dichter und Künstler entrichteten einst auf dem Titel oder gar innerhalb des Werkes selbst beliebigen, uns gleichgültigen Herren und Damen ihren Höflichkeits- oder Anhänglichkeitstribut. Maler schenkten uns zu einer herrlichen Madonna Tuchhändler und Ratsherren mit in den Kauf; Musiker verschnörkelten den Titel ihrer unsterblichen Werke mit dreimeterlangen adligen Namen. Ob jedoch dergleichen auf uns erhebend wirke, das frage ich jeden Unbefangenen. Übrigens gehört die Huldigungspflicht der Vergangenheit an; gegenwärtig sieht sich der Künstler und Schriftsteller zum großen Vorteil seiner Standeswürde ihrer entbunden. Darf er nun dafür seinerseits willkürlich die Welt veranlassen, ihm den privaten Gefühlstribut, den er jemand schuldet, mitzahlen zu helfen? Nein; der Mutter des Schriftstellers gebührt das erste Exemplar eines Werkes, das Werk selber aber gehört einer anderen Dame: ehedem nannte man sie Muse, jetzt heißt sie die Kunst. Ihr allein soll ein Kunstwerk gewidmet werden. Da sich übrigens diese Widmung von selbst versteht, bleibt unter allen Widmungen bei weitem die geziemendste: gar keine Widmung.

Vexiertitel

Seit ungefähr zwei Jahrzehnten reißt in Deutschland — und nicht nur in Deutschland — mehr und mehr der Brauch ein, die Neugierde des literarischen Publikums durch Vexiertitel zu reizen. Unter Vexiertiteln verstehe ich solche Titel, welche anstatt den Inhalt zu benennen oder zu erklären, ihn geflissentlich verhüllen.

Das geschieht, indem man entweder eine nebensächliche Anekdote oder ein geringfügiges Requisit oder etwas Ähnliches aus dem Texte in den Titel erhebt (Typus: „Fledermaus"); oder indem man einen abstrakten Gedanken, den das Buch oder das Stück zu beweisen vorgibt, mit irgend etwas Auffälligem, womöglich Vierfüßigem, vergleicht und hierauf das verglichene Bild zur Überschrift wählt (Typus: „Der schwarze Schleier"). In letzterem Falle geht es tatsächlich so zu, daß der Verfasser erst einen marktschreierischen Titel ausklügelt und nachträglich irgendwo im Text das Gleichnis anbringt, welches er dann, um den Titel zu rechtfertigen, mit ein paar lehrhaften Worten pedantisch und aufdringlich auseinandersetzt.

Mit diesem System lassen sich das gewöhnlichste Schablonendrama und der gemeinste Assessorroman mit den wunderbarsten Namen taufen. Z. B. „das rote Kaninchen", oder „der fliegende Frosch", wenn etwa die Hauptpersonen nach unmöglichen Zielen jagen; es braucht ja bloß irgend jemand irgend einmal im Verlaufe des Werkes den Begriff der Unmöglichkeit mit einem roten Kaninchen oder einem fliegenden Frosch zu versinnbildlichen.

Nun wundere ich mich keineswegs, daß die Reklame dieses raffinierte Mittel erfunden hat, denn die Reklame ist ebenso pfiffig wie skrupellos. Dagegen wundert mich, daß je länger je mehr auch vornehmere Geister dieses unfeine Mittel nicht verschmähen und daß dasselbe ohne Widerspruch hingenommen wird. Ist es doch schon so weit gekommen, daß wenn ein Roman mit dem Titel „Sappho" oder ein Theaterstück mit dem Titel „Tilly" erscheint, jedermann als selbstverständlich voraussetzt, daß das Werk jedenfalls nicht von Sappho und nicht von Tilly handeln werde.

Gegen dieses Versteckenspielen möchte ich mir nun erlauben, ein ernstes Bedenken auszusprechen. Nämlich abgesehen von der Pfiffigkeit des Kunststückchens, welche an sich schon nicht würdig, jedenfalls nicht vornehm ist, finde ich, wenn ich den Kunstgriff prüfe, daß er auf einer Lüge beruht. Denn wenn einer das, was er meint, absichtlich so ausdrückt, daß der Leser oder Hörer etwas anderes darunter verstehen muß, so lügt er. Den Einwand der Geringfügigkeit aber lasse ich nicht gelten. Auch die kleinste Krebspustel beweist Krebs. Wenn ich daher die Schriftsteller eines ganzen Zeitalters mit den Überschriften Unwahrheiten sagen höre, so muß ich auf einen allgemeinen Mangel an Empfindlichkeit für Wahrheit und Unwahrheit schließen. Aus diesem Grunde schlage ich vor, zu dem alten ehrlichen Brauch zurückzukehren, solche Überschriften zu wählen, welche nicht irreführen, sondern weisen, d. h. entweder den Inhalt andeuten oder den Hauptgedanken aussprechen, oder den Hauptnamen nennen.

Familiaritäten

„Altmeister Goethe", „Altvater Homer", „Vater Herodot", „Papa Haydn", das geht ja wie in der Puppenfee. Warum nicht „Tante Sappho", „Mama Dido"?

Mit welchem Recht, bitte, tun Sie so familiär, so verwandt, so gnädig mit den erlauchten Herrn? Sie mögen noch so zärtlich Papa rufen, er nennt Sie doch nicht Emil.

Beiläufig eine indiskrete Frage: Sie sind ohne Zweifel der Nämliche, der da schreibt: „Freund Lampe", „Bruder Grimmbart", „Gevatter Storch", „Onkel Petz", denn beiderlei stammt aus demselben Familiensinn, aus dem gleichen veronkelten Gemütsschatz. Eine ausgedehnte Verwandtschaft, fürwahr! von väterlicher Seite mit Homer und Haydn, von mütterlicher mit der Arche Noah verschwägert! Ich gratuliere.

Nun gehört es ja gewiß zu den unveräußerlichsten Menschenrechten, ab und zu ein bißchen läppisch zu tun. Und zur Verdauung, nach dem Essen, wenn einem just nichts Gescheites einfällt, leistet etwas Albernes den gleichen Dienst. Aber drucken lassen sollte man's besser nicht. Dazu ist denn doch der Einfall, alles, was da kreucht und fleucht, Papa zu nennen, nicht bedeutend genug. Auch schiene es mir geschmackvoller, den Scherz nicht auf die großen Herrn der Kunst auszudehnen. Ihr Bild gewinnt sicher nicht dadurch, daß der erste beste sich ihnen auf die Knie setzt.

Allerdings, es macht sich ja gewissermaßen von selber. Ein Künstler wird alt, junge kommen heran, die den Alten niemals jung sahen; denen gehört die Vorstellung dieses Herrn unzertrennlich mit der Vorstellung weißer Haare zusammen; und der „Altmeister" oder

„Papa“ ist fertig. Ist das auch nicht besonders gescheit, so ist es doch verzeihlich.

Hingegen ist es unverzeihlich, nachdem jener das Zeitliche gesegnet, ihm seine weißen Haare in die Ewigkeit nachzutragen, ihm seinen wohlverdienten Ruhm auf alle Zeiten mit Schlafrock und Pantoffeln zu verunzieren. Denn der Tod verjüngt; nachdem der Leib verschwunden, tritt die Seele mit dem Antlitz der Jugend vor die Erinnerung.

Übrigens, er rächt sich grausam, der tote Kunstpapa, für den Unglimpf. Damit, daß er Euch den Schlüssel zu seinen Werken verweigert. Wer mit der Vorstellung eines kindlichen Altvaters Homer an die Ilias tritt, trägt mit seinen Händen einen muffigen Beigeschmack in den Text, den er nicht mehr los wird. Die Sonne Homers schlägt ihm in einen Altweibersommer um. Wer sich einmal angewöhnt hat, „Papa Haydn“ zu sagen, der hat das Benefiz des Haydnschen Frühlingsjubels auf immer verloren. Beobachten Sie doch nur das Konzertpublikum bei einer Haydnschen Symphonie. Wie sie da wohlwollend lächeln, wie sie gnädig schmunzeln! Als wollten sie sagen: „Er kann's noch recht gut, für sein Alter.“ Das kommt vom „Papa Haydn“.

Allotria

Die „Don-Juan-Idee"

auſt-Idee", „Prometheus-Idee", „Ewige-Juden-Idee", „Don-Juan-Idee". Ich habe Leute gekannt, welche behaupteten, ſich etwas dabei zu denken. Nun, in jedem Falle iſt es eine hübſche Entdeckung, daß man bloß hinter einen beliebigen Eigennamen das Wörtchen Idee zu ſetzen braucht, um ein Nieſenei von erhabenen Gefühlen, ein wahres Vogel-Rock-Neſt von Tiefſinn ins Leben zu rufen. Natürlich, jetzt, da das Geheimnis einmal gefunden iſt, kann es ein Schulbube. Semiramis-Idee, Zeus-Idee, Herakles-Idee, Cäſar-Idee, Brutus-Idee, Hohenſtaufen-Idee, Karl-der-Zwölfte-Idee, — ein Pfänderſpiel iſt ſchwierig dagegen. Ich mache mich anheiſchig, an einem Regennachmittag zweitauſend neue -Ideen zu gebären.

Am beſten gefällt mir's, wenn die -Ideen ihrerſeits mit andern -Ideen zu einem gemeinſamen Ideenzug zuſammengekoppelt werden wie Harmonikawagen. Antinous-Achilles-Mozart-Raffael-Idee. Das iſt ja ein wahrer Omnibus. Laß ſehen, ob ich es auch kann: „Uranos-Kronos-Titan-Hannibal-Spartakus-Michelangelo-Beethoven-Rembrandt-Goethe-Napoleon-Idee." Geht das?

„In gewiſſem Sinn, wenn Sie wollen, — es kommt darauf an, wie Sie es verſtehen, — geht es allerdings."

Nun gut, es gereicht mir zum Troſte, daß ich es auch kann.

Dieſer philoſophiſchen Dampfmaſchine durch den Nebel der Jahrhunderte möchte ich beileibe keinen Knüppel auf die Schienen werfen. Ich verſtehe, es iſt ein Ver-

gnügungszug. Nur an einer einzigen Idee nehme ich ein Ärgernis. Sagen Sie mir: was ist eine „Don-Juan-Idee"?

„Nun, die Idee der Unwiderstehlichkeit, wie sie sich auf Grund einer genialen Persönlichkeit — —" Sind Sie fertig? Verzeihen Sie, daß ich Sie unterbreche. Bitte zeigen Sie mir in Don Juan irgend etwas Geniales oder Unwiderstehliches. Zwei Notzuchtversuche, beinahe vor den Augen des Publikums, das eine Mal unter feiger Verkleidung, Ermordung eines Greises, Verlassung und Verhöhnung einer treuen Geliebten, mit Beigabe von ein bißchen Galgenmut Matthäi am letzten — das sind die Akten. Eine merkwürdige Unwiderstehlichkeit, wenn einer in der Notzucht sein Heil suchen muß, ja wenn ihm diese nicht einmal gelingt, trotzdem er Graf ist, in einem feudalen Zeitalter, im Lande der primae noctis und eines der Opfer sein leibeigenes Bauernmädchen.

Also Notzucht, wenn man sie nur fleißig übt, ist genial, ist eine geniale Idee. Eine geniale Idee! Und wenn sie einem hartnäckig mißlingt, so ist das die Idee der Unwiderstehlichkeit. Nun solcherlei Ideen gibt es Gottseidank einen reichen Segen in unsern Zuchthäusern, mit abstehenden Ohren am Kopf und Ketten an den Beinen. Sagen Sie's ihnen doch, daß sie Ideen sind, es wird sie freuen, es wird sie trösten. Nur bitte ich um Konsequenz. Wenn Don Juan eine Idee ist, dann müssen wir die interessanten Individuen, welche im Rebberg oder im Eisenbahnwagen eine Frau überfallen, zu Doktoren der Philosophie ernennen, damit sie uns ein Kollegium über die reine Vernunft lesen, nebst einem Stipendium zur Weiterausbildung ihrer genialen Anlagen.

Meinetwegen, im Grunde läßt sich ja alles auf einen einfachen Sprachunterschied zurückführen: gefällt Euch das Wort „Idee" besser als „Schuft", so habe ich nichts dagegen. Warum aber „Idee", wenn einer etwas in Andalusien, und „Schuft", wenn er das nämliche in Deutschland tut, das ist mir nicht klar. Oder wird vielleicht Notzucht dadurch ideal, daß man Bariton dazu singt?

Dieses also in Friede und Freundschaft. Man kann ja andrer Ansicht sein, nicht wahr, und einander doch von Herzen lieb haben. Wo ich aber Friede und Freundschaft künde, wo ich meine Gegner nicht mehr so völlig von ganzem Herzen lieb haben kann, wie ich sollte und wollte, das ist vor dem Unternehmen, dem andalusischen Ideenwicht zuliebe den andern, den Tenor, den Ottavio für lächerlich auszugeben. Wo und wann, meine Herrn und Damen, war jemals Liebestreue und Vertrauen eines Edelmannes gegenüber seiner Braut etwas Lächerliches? Etwa in Deutschland, dem gelobten Lande der Treue? Man nenne mir doch eine einzige Stelle der Oper, wo Don Ottavio sich lächerlich benimmt. Gewiß, wenn deutsche Darsteller singen „ich schwäche", statt „ich schwöre", dann ist das schwach, dann wird er lächerlich. Ich meine, der Darsteller, nicht Ottavio.

Nein, sowohl der Librettist wie der Komponist haben Ottavio ernst genommen und sympathisch gemeint; das ließe sich beweisen, und wenn ich gut unterrichtet bin, ist es mittlerweile auch bewiesen worden. Die Oper Don Juan bedeutet eine Verherrlichung der Treue, wie Fidelio.

Oder wäre etwa Ottavio auf Umwegen lächerlich, dadurch, daß Anna im geheimen nicht ihn, sondern Don Juan liebte? Das ließe sich zur Not behaupten, falls

sie ein verheiratetes Paar wären, doch auch dann nur, wenn einer zuvor alle seine Moral und seine Grundsätze in die Tasche steckt, um dafür Anschauungen fremder Völker und Zeiten hervorzukramen. — Dagegen ein Bräutigam lächerlich, weil seine Braut ihn hintergeht, weil sie ihm verschweigt, daß sie einen andern liebt, — nein, selbst die frivolsten Zeitalter verabscheuen in solchem Fall die falsche Braut. Übrigens ist es ja gar nicht wahr, daß Donna Anna Don Juan liebt, erstens, weil das Gegenteil wahr ist, ich meine, weil im Texte auch nicht der mindeste Anhaltspunkt dafür, hingegen eine Menge ausdrücklicher Aussagen des Gegenteils stehen; zweitens, weil es unmöglich ist. Niemals und nirgends erwidert eine anständige Frau einen feigen Notzuchtversuch mit Liebe.

Ich habe gesagt, wo meine Entrüstung anfängt, ich will nicht verschweigen, wo sie den Gipfel erreicht. Sie erreicht den Gipfel, wenn ich lesen muß, wie deutsche Ästhetiker uns mit triumphierndem Schmunzeln, als handle es sich um einen ästhetischen Gewinn, ins Ohr zischeln, so rein, wie sie sich anstelle, wäre Donna Anna schwerlich aus dem Attentat losgekommen, vielmehr verschweige sie ihrem Bräutigam das Saftigste. Diese Vorstellung soll uns die Oper versüßen. Es ist übrigens nützlich, daß diese anmutige Insinuation ausgesprochen und gedruckt wurde. Denn sie dient zum Exempel, in welche Abgründe des Geschmackes literarische Kuppelsucht und literarhistorische Geniedienerei ein Zeitalter unmerklich führen können.

Allerlei Bemerkungen zu allerlei Unterricht

Der Semesteranfang an der Universität

Das Wintersemester rückt heran. Die verschiedenen Fakultäten der Universität werden in Bälde ihre Kurse wieder eröffnen, welche, zusammengerechnet, das gesamte Wissen der Gegenwart bedeuten. Ein reichhaltiges und verschiedenartiges Programm, in welchem die einzelnen Disziplinen himmelweit voneinander entfernt scheinen.

Wenn jedoch einer in den ersten Wochen des Semesters an einem und demselben Tage sämtliche Hörsäle absuchte, so würde er zu seinem Erstaunen überall die nämliche Tätigkeit, ja so ziemlich denselben Vortrag finden, nur mit anderen Eigennamen: Definitionen und logische Spitzfindigkeiten über den Titel der angekündigten Vorlesung, weitausholende Rückblicke über die Leistungen früherer Jahrhunderte auf dem angegebenen Gebiete, minutiöse Register der einschlägigen Bücher und Abhandlungen, verblümt mit kritischen Auseinandersetzungen und Zänkereien gegenüber den Vertretern anderer Professorenschulen. Das Thema, der Gegenstand der Vorlesung, kommt erst in der dritten oder vierten Woche an die Reihe, wenn es gut geht.

Die Erklärung dieser Erscheinung liegt auf der Hand. Der moderne Professor ist in erster Linie Gelehrter und erst in zweiter Linie Lehrer, häufig sogar erst in letzter Linie, und manchmal in gar keiner Linie.

Dementsprechend arbeitet er unter dem Namen „Vorlesung" sein Manuskript nicht aus der Perspektive

des Studenten, also nicht so, wie es die Psychologie gegenüber dem eifrigen Neuling verlangte, auch nicht, wie es das Examen später verlangen wird (und daß das letztere nicht geschieht, halte ich für ein Glück), sondern er schreibt ein wissenschaftliches Werk, ein Buch mit einem Wort, und liest das Buch, ehe er es veröffentlicht, einstweilen auf dem Katheder in Bruchstücken den Studenten vor.

Ein solches Buch muß nun natürlich, um dem wissenschaftlichen Namen des Verfassers Ehre einzutragen, mit allen Erfordernissen der Gelehrsamkeit, also auch mit dem Kleinkram der Auseinandersetzungen hinsichtlich der einschlägigen Literatur ausgerüstet sein, da doch ein Buch Stellung nehmen und seine Existenzberechtigung innerhalb der Menge des bereits vorhandenen reichlichen Materials beweisen muß. Auch gehören Prinzipienbekenntnisse, Stellungnahme und einleitende Auseinandersetzungen mit bereits Vorhandenem selbstverständlich in einem gelehrten Buch an den Anfang. Darüber herrscht kein Zweifel.

Die Erklärung ist also leicht und plausibel. Nichtsdestoweniger zögere ich nicht, solange die Universität noch die Fiktion einer Hochschulanstalt für die Jugend aufrechterhält, und sich nicht dazu bekennt, lediglich neue Professoren heranziehen zu wollen, jenen Brauch als einen Mißbrauch zu bezeichnen. Denn er ist so unpädagogisch wie möglich. Man denke sich einen zum Mittagessen Eingeladenen, welcher sich mit großem Appetit und Durst an die Tafel setzt und dem, bevor man die Suppe aufträgt, erst stundenlange Definitionen über Begriff und Umfang der Suppe geboten würden, nebst einer Geschichte des Mittagessens von Sardanapal bis

Gargantua, und kritischen Auseinandersetzungen über die Zubereitung der Saucen.

Wenn man mir aber einwendet, das Gleichnis treffe nicht zu, wenn man meint, der Gemütszustand eines Studierenden lasse sich demjenigen eines Hungrigen nicht an die Seite setzen, so erlaube ich mir zu entgegnen, daß man hiermit die Jugend ganz bedeutend unterschätzt. Es gibt einen Wissensdurst und einen Wissenshunger; ja diese sind sogar bei einem normalen jungen Mann die Regel. Nichts aber wirkt niederschlagender, als wenn der Wissenshungrige, der nach Wissen und nicht nach dem Wissen vom Nichtwissen des Wissens verlangt, zunächst mit öden scholastischen Auseinandersetzungen und gelehrten Zänkereien abgespeist wird. Wenn ich Horaz oder Dogmatik belege, so will ich nicht erfahren, was Griffonius im Gegensatz zu Scribonius über Horaz geschrieben hat, was Minutius Rabulista im zwölften Jahrhundert unter dem Worte Dogmatik verstanden, sondern ich will meinen Horaz haben und ich will wissen, ob ich dereinst in der Hölle gebraten oder geröstet werde. Das liegt mir nahe, das geht mir an die Haut, das brennt mich.

Mir schiene deshalb richtiger, daß die Vorlesungen anders eingeleitet würden. Denn ohne jegliche Einleitung wird es schwerlich abgehen, wenn man nicht mit der Türe ins Haus fallen will. Ich gestatte mir folgenden Vorschlag: eine lebendige, geisterweckende Ansprache, die den Geist des zu behandelnden Wissensstoffes zum Gegenstand und die Seelenverfassung des wissensdurstigen Neulings zum Visirer hätte. Das wäre freilich keine leichte, aber eine würdige und segensreiche Aufgabe, zugleich eine solche, wie man sie meines Erachtens einem

Lehrer der staatlichen Hochschule zweimal im Jahr gar wohl zumuten dürfte.

Etwas Botanik

Steigen wir von den Hochschulen zu den Mittelschulen hinab. Unter den vielen, allzuvielen Lehrfächern unserer Schulen findet sich eines, dessen Name „Botanik" lautet. Botanik heißt, buchstäblich übersetzt: Wissenschaft von den Kräutern, welche die Kuh frißt. In dieser engen Beschränkung ist die Botanik zwar selbstverständlich in den Schulen nie gelehrt worden, da die Sennen solche Weisheit nicht nötig haben und die Schulbuben sie nicht brauchen. Die Botanik ist vielmehr in etwas anderer Form und zwar als Apothekerweisheit in die Pädagogik eingetreten; sie wollte ursprünglich die Kenntnis der heilsamen Kräutlein dem Volke und der Jugend vermitteln, zu Nutz und Frommen. Davon geben die vielen Beinamen „officinalis" in unsern lateinischen Pflanzenbestimmungen Kunde; es sind fossile Überreste aus der naiven Apothekerbotanik. Die Abstraktion von der Nützlichkeit zu einer objektiven Systematik, welche jeder Pflanze ohne Unterschied und ohne Rücksicht auf ihre Nützlichkeit oder Schädlichkeit ein Recht auf unser Interesse zuspricht, war ein weiterer Fortschritt, der um so leichter gegenüber dem alten Apothekerstandpunkt recht behielt, als die moderne Medizin nicht mehr mit Pflanzengiften, sondern mit Mineralgiften wirtschaftet. Als endlich an die Stelle der trockenen Schematisierung noch die Pflanzenphysiologie trat, welche die Pflanze als lebendes Wesen versteht und erklärt, glaubte und glaubt man das Richtige gefunden zu haben.

Doch wenn wir nun den Erfolg der Schulbotanik auf

unsre Jugend prüfen, so finden wir, daß er den Erwartungen durchaus nicht entspricht, denn das Interesse an der Pflanzenkunde hält nach beendigtem Schulunterricht nicht vor, ja gehört sogar während des Unterrichts zu den Ausnahmen. Wenn wir aber die gegenwärtig beliebten Handbücher konsultieren, so läßt sich der Mißerfolg gar wohl begreifen.

Aus der primitiven Nützlichkeitsbotanik hat die moderne Schulbotanik noch die Bevorzugung der Feld- und Wiesenkräuter herüberschleppt, aus der scholastischen klassifizierenden Gelehrtenbotanik die gleichmäßige Verteilung des Interesses auf jede Pflanze, so daß dem Farnkraut so viel oder so wenig Aufmerksamkeit gegönnt wird wie der Palme. Dabei konnte es aber nicht einmal bleiben. Die Bevorzugung der heimischen Feldpflanzen, mit anderen Worten der Offizinalkräuter, brachte unvermutet eine Zurücksetzung, ja meistens geradezu eine Ausstoßung der Edelpflanzen aus dem Unterricht mit sich (wie denn tatsächlich die prachtvollen exotischen Blumen und Sträucher im botanischen Schulunterricht sehr stiefmütterlich behandelt werden). Die gleichmäßige Verteilung des Interesses auf das Interessante wie auf das Uninteressante führte ihrerseits unmerklicher- aber notwendigerweise dazu, daß der Hauptton auf das Unscheinbarste, auf die Varietäten, auf verachtete, auf seltene Spezies der Pflanzen gelegt wurde und gelegt wird. Natürlich! Denn Pflanzensystematik ruft der Pflanzensammlung, und jeder Sammler strebt nicht nach Wichtigkeiten, sondern nach Seltenheiten.

So hat es sich allmählich gemacht, daß Botanik selbstverständlich als die Wissenschaft der wildwachsenden Feld-, Wiesen- und Wegpflanzen gilt, mit Ausschluß

oder Vernachlässigung nicht bloß der exotischen Gewächse, sondern auch der importierten Edelpflanzen.

Für selbstverständlich gilt das, weil wir mit der Tatsache als einer Gewohnheit vertraut sind; vor dem Verstande und vor der Pädagogik dagegen erweist sich das Selbstverständliche als eine Ungeheuerlichkeit.

Wo in aller Welt folgen wir denn bei andern Schulfächern dem Grundsatz, daß nur die wild oder roh vorgefundenen Gegenstände Interesse beanspruchen dürften? daß ein Objekt mit dem Augenblick, da es veredelt wurde, seinen Anspruch auf unsere Aufmerksamkeit verliert? Was würden wir dazu sagen, wenn in der Zoologie Löwe und Tiger übersprungen oder nebenbei abgetan würden, um unsern einheimischen Raubtieren, also etwa dem Floh, um so gespanntere Aufmerksamkeit zu schenken? So aber handelt unsere Botanik, wenn sie die heimischen Unkräuter den edlen exotischen Riesengewächsen voranstellt. Oder wenn dieselbe Zoologie über Pferd und Hund verächtlich mit zwei Worten hinwegginge, mit der Begründung, daß Pferd und Hund gekünstelte Zuchtprodukte und keine Naturwüchslinge wären? So handelt aber unsere Botanik, indem sie unsere herrlichen Gartenblumen einfach ignoriert.

Oder die Mineralogie? soll man da vielleicht auch den Diamanten, das Gold und das Silber beiläufig abtun, weil sie nicht auf dem Ütliberg gefunden werden? Aber die Franken nimmt jeder gern, nicht wahr? trotzdem sie Kunstprodukte sind und das Rohmaterial aus Amerika stammt.

Der Garten als Unnatur aus der Botanik verwiesen! Damit spricht sich meines Erachtens die gegenwärtige Schulbotanik das Urteil. Unnatur gegen Unnatur: darf

ich sagen, was ich für Unnatur halte? Dem Unkraut den Vorzug vor dem Kraut, dem Gemüse vor der Blume, dem Wegerich vor der Rose, der Zichorie vor dem Kaffee geben, das halte ich für Unnatur. Für Unnatur halte ich es ferner, wenn einer auf den Albis nach Disteln steigt und den Gärten, die er unterwegs antrifft, keinen Blick schenkt, oder wenn er Lattich preßt, aber die Azaleen nicht einmal dem Namen nach kennt, oder wenn er auf der Furka nach einem von Gott vergessenen Schimmelpilz sucht und an den Blumenmagazinen der Bahnhofstraße achtlos vorbeigeht, das halte ich für Unnatur.

„Natur." Ich habe bisher nicht gewußt, daß die Schule Naturzustände erstrebt. Ist denn die Schule, ist die Botanik Natur?

Der Garten gehört in den botanischen Unterricht, das ist meine Überzeugung; und zwar obenan. Mit all seinen Blumen, und zwar namentlich mit seinen Blumen, Kamelien, Teerosen und Hyazinthen usw. Und warum sollte ich meine Meinung nur halb sagen: ich glaube, daß zu den Lehrmitteln des botanischen Schulunterrichts unbedingt der Katalog einer Handelsgärtnerei gehören, ferner, daß man die Schulkinder in die botanischen Gärten, in Privatgärten, in Handelsgärtnereien und Blumenmagazine führen soll, und behaupte, daß damit das Interesse der Gesamtheit der Schüler für die Botanik gewonnen würde, während es jetzt mittels unserer Sumpf- und Unkrautbotanik künstlich lahmgelegt wird. Den Schüler wollte ich sehen, dem nicht beim Anblick einer weißen Kamelie oder eines Gartenrhododendron das Herz aufginge; dagegen die Staubfäden eines Huflattichs zu zählen, ist nicht jeder-

manns Geschmack und soll nicht jedermanns Geschmack sein.

Wenn wir übrigens beobachten, wie geflissentlich von der Schulbotanik der Duft, die Farbe und die Pracht der Blume als Nebensache behandelt werden, während doch dem natürlichen Menschen gerade dies die Hauptsache ist, dann kommen wir noch einem andern tiefen Übelstande auf die Spur. Die Schule der Neuzeit (ich meine die auf dem Boden des Mittelalters gewachsene, mit Humanistik überzuckerte Gelehrsamkeitsanstalt im Unterschied zu der hellenisch-römischen Erziehungsschule) hat gemäß ihrem scholastisch-doktrinären Ursprung von jeher Mühe gehabt, den Erziehungswert des Schönen anzuerkennen; wie lange wurde nicht der Zeichnungsunterricht als müßiges Allotrium behandelt! Und auf der Hochschule sind Ästhetik und Kunstgeschichte jüngsten Datums.

Nun hat sich das ja theoretisch gebessert; man weiß heutzutage, und die Pädagogik gibt es zu, daß der Erziehungswert der Schönheit unschätzbar und unersetzlich ist; daß die Freude am Schönen das Gemüt nicht nur erheitert, sondern auch reinigt, daß der Schönheitssinn den Menschen gut macht, um es mit einem Wort zu sagen. Allein die Praxis hinkt langsam und spät hinter der Einsicht drein; und was die Einsicht zugibt, das ist deshalb noch nicht ins Gefühl, in Fleisch und Blut übergegangen. Noch krankt unsere Pädagogik, allen prinzipiellen Zugeständnissen zum Trotz, an der Annahme, Schönheit wäre erziehungswidrig. Und je tiefer wir in die Primarschulen hinabsteigen, desto zahlreichere und deutlichere Exempel von schönheitsfeindlichen Pädagogen können wir treffen. Die Volksschule kennt nur den

Nützlichkeitsstandpunkt. Schönheit aber nützt bekanntlich nichts; wenigstens läßt sich ihre Nützlichkeit nicht demonstrieren wie die Nützlichkeit der Kuh und des Schafes.

Da liegt der Kern. Weil die Blume schön ist, weil der Garten ein Museum der schönsten Pflanzen darstellt, gerade deshalb geht die hochmütige Scholastenbotanik naserümpfend daran vorüber. „Die Natur kennt nichts Unbedeutendes, und es ist gut, daß der Schüler sich gewöhne, dem unscheinbarsten Schierling das nämliche Interesse abzugewinnen wie der prächtigen Magnolie.“ Ich bitte um Verzeihung. Für die wissenschaftliche Botanik gilt dieser Satz in vollem Umfang; nicht jedoch für die Pädagogik, folglich nicht für die Schule. Es herrscht doch nicht die Absicht, die Schüler zu Doktoren der Botanik auszubilden! Wenn wir wenigstens nur einmal so weit wären, daß der Grundsatz anerkannt würde: Schulmethode und wissenschaftliche Methode sind zweierlei, und letztere kann nicht einfach die erstere ersetzen. Aber gegen diesen Grundsatz sündigt die Praxis unserer Schulen noch auf Schritt und Tritt. Der Lateinlehrer übt Textkritik, als hätte er lauter angehende Philologen vor sich, und ähnlich verfährt jeder in seinem Fach.

Ich meine also, um meine Ansicht kurz zusammenzufassen, daß der botanische Schulunterricht noch einen großen Fortschritt zu machen hat: den Schritt zur ästhetischen Botanik, in welcher die Schönheit, die Farbe und der Wohlgeruch der Blumen nicht als Allotrium, sondern als Hauptsache behandelt wird. Und ich hoffe es noch zu erleben, daß die Botanik auf ihrem Weg vom Rinderstall durch die Apothekerküche schließlich beim Garten anlangt, wo sie Ersprießlicheres zu sehen

und zu lehren findet. Dannzumal aber werden die Schüler, die aus der Schule ein lebhaftes Interesse für Pflanzenkunde mit ins Leben hinübernehmen, nicht mehr die Ausnahme bilden, wie heute, sondern die Regel.

„Leichte" Klavierstücke

Machen wir nun aus der Schule einen Abstecher in den Privatunterricht, und zwar in den musikalischen, speziell in den Klavierunterricht.

Manche Klavierlehrer glauben den Kindern sogenannte gefällige Melodien und kindliche leicht verständliche Musikstücke anbieten zu sollen, unter denen dann noch diejenigen mit Vorliebe gewählt werden, welche für den Vortrag kleine unmerkliche Mucken haben, damit das Kind unbewußt lerne. Deshalb die Beliebtheit der magern Sonatinen, spindeldürren Rondos, der Regimentstochter, des Ständchens aus Don Juan und ähnlicher Gesätzlein im Klavierunterricht.

Ich halte das für einen Fehlgriff. Zunächst sind die technischen Häkchen in solchen Stücklein oft sehr boshaft und stehen in keinem vernünftigen Verhältnis weder zum musikalischen Wert des Gebotenen noch zum primitiven Können des Kindes. Ja, wenn wir genauer zusehen, so setzen die meisten der vermeintlichen Kindergesätzlein nichts weniger als Virtuosität des Spielers voraus. Ein Rondo z. B. ohne raffinierte Kunst des Anschlags, ein Scherzo ohne Leichtigkeit, ein Finale ohne Feuer des Vortrags sind geradezu unerträglich. Und zwar je „kindlicher", d. h. je ärmlicher das Stück komponiert ist, um so mehr Vortragskunst ist vonnöten, um etwas daraus zu machen. Sonst bleibt nichts als eine öde, mörderliche Langeweile.

Ferner wirkt es entmutigend, wenn einer das nicht kann, was sich dem Ohr als leicht einschmeichelt. Alle solchen heimtückischen Stücke, und hiermit beispielsweise auch die beiden Beethovenschen Sonaten Opus 49 würde ich aus dem genannten Grunde aus dem Klavierunterricht verweisen. Ebenso aus demselben Grunde, also aus dem Grunde, weil sie täuschen und entmutigen, alle solchen Stücke, welche der Autor selber mit der Überschrift „leicht" oder „für die Anfänger" bedacht hat. Wenn diese einem Kinde schwer vorkommen, dann gibt es die Hoffnung auf. Jene Stücke sind aber gar nicht technisch leicht; sie sind bloß dünn komponiert, indem sie mit verhältnismäßig spärlichen Mitteln operieren. Bach überschreibt eine Fuge mit „leicht", wenn sie nur zwei Stimmen hat, Mozart eine Sonate mit „leicht", wenn sie auf harmonische und kontrapunktische Pracht verzichtet. Darum können die betreffenden Stücke doch sehr große Fingerfertigkeit voraussetzen und setzen sie auch tatsächlich voraus. Also! die Bezeichnungen „Anfänger", „leicht", „kindlich" im Munde eines klassischen Autors sollen uns nicht irreführen. Der Autor sagt „leicht" und meint damit „einfach" und „anspruchslos". Die einfachen und anspruchslosen Kompositionen gehören aber zu allerletzt in den Klavierunterricht.

Und hiermit kommen wir zur Hauptsache: das Kind der Legende und das wirkliche Kind sind zweierlei. Das wirkliche Kind verabscheut im Unterricht nichts mehr als das „Kindliche" (verstehe das Tändelnde), und versteht in der Kunst nichts so schwer wie das Anmutige. Das Kind will ernst genommen werden, es will wachsen, das heißt sich erhöhen, vergrößern, es will sich nähren, begehrt also in der Wissenschaft Tatsachenstoff,

in der Kunst Fülle und Reichtum. Was ihm selber kindlich oder spielend oder leicht oder überwunden vorkommt, das ist ihm im Unterricht ein Gegenstand der Verachtung. Es gehört eine sehr große, nämlich eine reflektierende Bildung dazu, um unter der Kindlichkeit eines Themas die verborgene Kunst herauszufühlen. Den Wert einer Regimentstochtermelodie oder eines Sonatinchens trotz der gassenhauerschen Ohrenfälligkeit zu ermessen ist Sache der Erwachsenen, nicht der Jugend. Darum gehört auch meiner Meinung nach Clementi nicht in den Klavierunterricht der Jugend, weil er nicht stofflich reich genug ist, weil er dem Kinde in den Themen zu kindlich und in der Ausführung zu dürftig scheint. Man frage doch nach: alle Kinder hassen den Knochenmann Clementi. Deshalb wohl nennt man ihn den Klassiker der Jugend. Und mit Mozart verhält es sich unter andern Größenverhältnissen ähnlich. Die Jugend findet sich von Mozartschen Sonaten enttäuscht, warum? weil sie zu ansprechend, zu gefällig und damit zu unbedeutend scheinen. Die Jugend will eben nicht das Gefällige, sondern das Ernste. Das Allerbeste, das Allerhöchste ist eben auch in der Musik für die Jugend gerade das Richtige. Ich würde jedem Schüler den musikalischen Klassiker gewähren, der sein Herz beglückt; punktum. Denn ein Kunstwerk, das einen beglückt, versteht einer auch.

Der Neid der Götter in der Schule

Zum tröstlichen Schluß und abschreckenden Exempel noch eine abenteuerliche aber wahrhaftige Anekdote aus dem literarischen Schulunterricht, für deren Genauigkeit ich bürge. Steht da in einem Schulbuch, das

vor Jahren in Kurs war, und es wahrscheinlich noch ist, eine erbauliche Geschichte, betitelt: „Der Kirschbaum". In dieser Geschichte wird einem weisen Manne der prächtige Kirschgarten eines Bauern gezeigt. Statt nun aber in freudige Bewunderung zu geraten, beginnt der weise Mann zu heulen: „mir wird angst". Und als man ihn fragt, wovor ihm angst werde, erklärt er feierlich: vor dem entsetzlichen Unglück, das den Eigentümer treffen müsse, weil seine Kirschen so lästerlich gut gediehen.

Wie gefällt Ihnen diese Geschichte, mit bitterem Ernst vorgeführt, in der Meinung ein löbliches Exempel zu bringen, in einem Schulbuche?

Ein reizendes Schauspiel, wenn diese erbauliche Gesinnung um sich griffe! Du wirst zu Herrn Rotschild zum Mittagessen eingeladen; sobald die goldenen Kaffeelöffel aufmarschieren, fängst du an zu wimmern, weil dir vor dem gräßlichen Schicksale graust, das den Gastgeber erwartet, der goldenen Kaffeelöffel wegen. Im Ballsaal greine deine Tänzerin an, weil sie Brillanten trägt. Oder eine dörfliche Schulklasse, die auf der Ferienreise beim Anblick städtischer Herrlichkeit in Angstgeschrei ausbricht? Es wäre jedenfalls gut zu erfahren, bei welchem Aktivkonto und vor welchen Stoffen sich der Neid der Götter einstellt, damit wir uns dagegen versichern und rückversichern können. Die Damen werden neidsichere Packtuchüberzüge über den seidenen Kleidern tragen und man wird sich hüten, allzuviel Geld an derselben Örtlichkeit aufzuspeichern. Mich wundert bloß, daß die Bank von England bis jetzt vom Neid der Götter verschont blieb. Nach der Theorie müßte ja dort der Blitz alle Viertelstunden einschlagen. Und bei prospe-

rierenden Aktiengesellschaften? Verteilt sich da der Neid der Götter auf die Aktionäre?

Mir scheint, wir haben am Neid der Menschen und der Progressivsteuer reichlich genug. Ich verstehe ja die löbliche Absicht. Der Verfasser jenes kuriosen Histörchens hat seinen Ring des Polykrates, seine Iphigenie und weiß Gott was alles noch gelesen und glaubte gebildet zu verfahren, indem er die vermeintliche Weltanschauung unserer Klassiker der Schuljugend zu Gemüte führte.

Darüber aber, nämlich über den Lehrgehalt der Dichter, und die Ermittelung dieses Lehrgehaltes sei bei diesem absonderlich naiven Anlaß noch ein Wörtchen gesagt. Dichterwahrheit ist nicht Lehrwahrheit. Sie darf nicht einfach buchstäblich als Verstandeswahrheit aufgefaßt und befolgt werden. Der Dichter kennt und übt die verschiedensten Arten von Wahrheit, z. B. die Kostümwahrheit, die aus den Anschauungen eines bestimmten Zeitalters orakelt, die Charakterwahrheit, die aus der Individualität einer gegebenen Persönlichkeit tönt, die Bombenwahrheit, die sich an dem prächtigen Knall eines Reims oder eines Gleichnisses oder einer Satzwendung oder einer Sentenz ergötzt.

Im Ring des Polykrates nun erhalten wir die Kostümwahrheit mit der Bombenwahrheit vereinigt. Selbstverständlich fiel es ja Schiller nicht ein, persönlich an den Neid der Götter zu glauben; sondern er versetzte sich künstlich in die antike Weltanschauung und schrieb aus derselben mit Wohlgefallen an den daraus zu gewinnenden dichterischen und oratorischen Wirkungen seine schwungvolle Ballade. Uns das Dogma vom Neid der Götter nach zweitausend Jahren wieder

einimpfen zu wollen, das war wahrlich nicht Schillers Meinung. Das Verständnis jener Ballade beruht mithin darin, daß wir einerseits die dichterischen Schönheiten der Erzählung erkennen und andererseits ja nicht versäumen, den ägyptischen Gastfreund einen albernen Heulmeier zu nennen.

Die Ballettpantomime

Wer sich einmal gewöhnt hat, die menschlichen Einrichtungen in Kunst und Leben nach ihrer Zweckmäßigkeit und ihrem Eigenwert zu beurteilen, wird überall Seltsamkeiten und Widersprüchen begegnen, weil zufällige Ursachen und gläubige Befolgung eines einmal gegebenen Beispiels bestimmenden Einfluß bis in ferne Zeiten auszuüben pflegen. Der philosophische Denker spürt solche Ungereimtheiten hauptsächlich in den höchsten Gebieten des Menschengeistes; ich will jedoch an einem Beispiele zeigen, daß die Heiligung der Schablone durch Überlieferung sich selbst in den untergeordnetsten Gebieten geltend macht, daß wir merkwürdigerweise sogar solche Dinge, die niemand ernst nimmt, als unantastbar behandeln.

Ein hauptstädtisches Theater kündigt eine Ballettvorstellung an. Was werden wir da erhalten? Wir wissen es im wesentlichen zum voraus: ein Gymnasium von Trikots und kurzen Röcklein, farbenfunkelnde Aufmärsche, magische Verwandlungen, kaleidoskopische Szenenbilder, choreographische Evolutionen, geschniegelte Tänzer, welche als Korkzieher schraubenförmig in die Luft schnellen, und mehr oder weniger schöne Damen,

welche die Arme, mitunter auch die Beine über den Kopf erheben. Das alles verständigt sich untereinander mit Zeichen, in einer Geheimsprache der quergestreiften Muskeln, die wir nicht kennen, da sie leider nicht zu den Unterrichtsgegenständen der Schule gehört. Darunter aber braust ein volles Orchester, das alle Effekte der neuesten Instrumentation gewissenhaft ausbeutet.

Dazu erlaube ich mir eine Frage: Sind alle die Herren und Damen auf der Bühne taubstumm? Nein? Warum sprechen sie denn kein einziges Wort? Weil es nicht erlaubt ist. Wer hat es ihnen aber verboten? und was für eine entsetzliche Strafe erwartet die Übertretung des Verbotes, daß dieses so ängstlich beobachtet wird? Darauf wird wohl die Antwort schweigen müssen. Und jetzt gestatte ich mir eine zweite Frage: Gibt es ein possierlicheres Schauspiel in der Welt, als ein Publikum, das mit feierlichem Ernst eine Taubstummenoper anhört, wo aus einem Grunde, den keiner von ihnen kennt, statt des natürlichen Mittels der Sprache die Handlung durch Symptome des Blödsinns erklärt werden soll? Bedarf man etwa zur Erholung vom Konversationsstück die unumstößliche Gewißheit, daß heute ja kein Wort verlaute? Gut. Ist es jedoch zugleich nötig, den Eindruck zu erhalten, als wäre sämtlichen Personen die Zunge abgeschnitten worden? Diesen Eindruck aber zwingt uns eine sentimentale Intrige auf, bei welcher die Liebenden einander verzweifelt angestikulieren, auf Mund und Herz und Handsohlen zeigend und nach dem Himmel weisend.

Zwei verschiedene Dinge sind zu unterscheiden: der Tanz und die Handlung. Der Tanz bedarf natürlich keiner Worte, und will man das Ballett in unzusammen-

hängende Einzeltänze auflösen, so bin ich herzlich damit einverstanden. Dagegen widerspricht der Einfall, über einem Symphonieorchester eine Intrige mehrere Akte hindurch pantomimisch statt rezitierend verlaufen zu lassen, nicht allein der Vernunft, sondern auch, was wichtiger ist, der Musik. Dadurch wird nämlich der Komponist genötigt, sich zu einer himmelschreienden Gefühlsekstase für die nichtigsten Anlässe zu versteigen, damit er die szenischen Vorgänge annähernd verdeutliche, und die Ballettmusik geht dabei ihres schönsten Vorrechtes, der frischen, mutigen Fröhlichkeit verlustig. Freilich hat Auber eine Stumme von Portici und Mozart einen Papageno mit dem Schloß vor dem Munde gestikulieren lassen, allein eine Liebschaft zwischen Papageno und Fenella, nebst einem obligaten Chor von aufgeregten Paralytikern durch mehrere Akte hindurch in Partitur zu setzen, dessen hätten sie sich wohl beide nicht unterfangen. Wahrlich, ich wundere mich nicht mehr über die Schwierigkeit, mit einem schöpferischen Gedanken in wichtigen Kunstangelegenheiten durchzudringen, wenn die Menschheit nicht einmal den Mut aufzubringen vermag, den heiligen traditionellen Unsinn einer Ballettpantomime zu korrigieren. Die Ballettpantomime mit samt ihrem manierierten Idealbeinstil ist ein Anachronismus; sie stellt ein Überbleibsel aus jenem steifen, petrifizierten Renaissanceklassizismus der Franzosen dar, den wir anderswo so scharf, ja allzu scharf verdammen. Wir haben den Tänzerinnen die altehrwürdigen Reifröcke gestutzt und nicht wenig: ich schlage noch einen kräftigen Schnitt in den Zopf vor.

Aus dem Zirkus

Der ästhetische Wert des Zirkus ist kein geringer, da körperliche Kraft- und Kunstleistungen Anmut zum Lohn eintragen. Er könnte noch bedeutend erhöht werden, wenn statt der virtuosen Kunstfertigkeit die Schönheit der Leistung als Zweck ins Auge gefaßt würde. Der Zirkus als eine Anstalt der höheren Gymnastik im Dienst der Ästhetik aufgefaßt und dementsprechend geleitet, müßte unfehlbar für den bildenden Künstler und den Freund der bildenden Kunst eine Anschauungsschule ersten Ranges werden, wie er es tatsächlich zum Teil schon jetzt ist, trotz seiner Grundsatzlosigkeit, Unsicherheit und Unzulänglichkeit. Hat doch z. B. der französische Maler Ingres die Vermutung gewagt, die Griechen hätten die lebendigen Modelle ihrer Statuen in Trikot gesteckt.

Das neueste Herzuziehen von Umzügen und Tänzen ist dabei vom Standpunkt des Genießenden zu billigen; daß die Theater an einigen Orten den obrigkeitlichen Schutz gegen die Zirkusballettvorstellungen angerufen und erhalten haben, spricht gewiß nicht gegen deren Reiz; denn man wehrt sich nicht gegen ungefährliche Nebenbuhlerschaften. Neben der Gymnastik aller Art besitzt übrigens der Zirkus noch eine Anziehungskraft, die er gegenwärtig nur spärlich und gar kläglich benützt, nämlich die Mimik. Erinnern wir uns, was für eine Rolle die selbständige Mimik im Altertum spielte und vergleichen wir damit die untergeordneten Dienste, welche die Mimik im modernen Theater zu verrichten hat, so bleibt ein unabsehbarer Rest von Möglichkeiten, der naturgemäß dem Zirkus zufällt, da das Theater ihn verschmäht. Es ist ja nicht gesagt, daß es durchaus Panto-

mimen und daß die Pantomimen durchaus läppisch sein müssen; der Mensch kann noch etwas anderes mit seinen Gliedern anfangen, als sich in einen Kasten mit drei Klappen zu verkriechen. Überhaupt legt der Zirkus eine merkwürdige Erfindungslosigkeit an den Tag, sobald die Phantasie sich von den Pferdeställen entfernt; und wenn ich hiermit einige Übelstände rüge, so geschieht es nicht aus Feindseligkeit gegen den Zirkus, sondern aus dem freundschaftlichen Wunsch, ihn diejenige Vollkommenheit erreichen zu sehen, die ihm gebührt und die ihm so nahe liegt.

Warum erscheint der Zirkus so manchen unter uns unaussprechlich langweilig? Weil er, statt seine unermeßliche Freiheit zu benützen, uns mit alten Kunststückchen abspeist, von welchen viele niemals einem vernünftigen Auge Vergnügen bereitet haben. Im Gebiete der Pferdedressur gehört hierher alles, was der Natur des Pferdes widerspricht und seiner Schönheit Abbruch tut: z. B. das Niederknieen, das Sich-auf-dem-Rücken-wälzen, das Herumrutschen der Hinterbeine im Sand, während die Vorderfüße entweder auf den Schranken oder auf rollenden Wagen stehen, und ähnliches; im Gebiete der „berittenen Gymnastik" das Reif- und Teppichspringen, welches zwar dem Auge Vergnügen gewährt, allein im Unterschied von den Voltigierkünsten ein so bescheidenes, daß die endlose Wiederholung Überdruß hervorrufen muß. Der Ersatz des elastischen Tanzseils durch den Eisendraht darf kaum eine glückliche Neuerung heißen; denn es ist ohne Zweifel sinniger und schöner, daß eine elastische Gestalt von einem elastischen Seil in die Höhe gefedert werde, als daß jemand mit breiten Schuhen und plumpen Tritten schwerfällig die Luft bergan wate wie durch einen Sumpf.

Am übelsten sieht es in der humoristischen Gegend des Zirkus aus. Da sind die Clowns, die bestellten Lustigmacher, die rechtmäßigen Erben des Shakespeareschen Narrenhumors, von welchen ich zwar beileibe nicht verlangen möchte, daß sie zwischen Tränen lächelten — das fehlte gerade noch! — aber von welchen wir fordern dürfen, daß sie uns erheitern, um so mehr, als ihnen keine ästhetischen Verbote Hindernisse bereiten, als ihnen von jedermann das Recht zugestanden wird, in dem ganzen ungeheuren Gebiet der Sprache und Gebärde irgend etwas Fröhliches gleichviel welchen Stils zu erjagen. Was ließe sich daraus machen! Und was machen sie daraus! Schon ihre Kleidung ist eine Bankerotterklärung des Witzes und obendrein noch eine Beleidigung. Komisch wirkt ein Kleid, wenn es ein Motiv aus dem Leben karikiert; wofür jedoch keinerlei Anhaltungs- und Vergleichungspunkte aus der Anschauung gegeben sind, das kann einem vernünftigen Menschen kein Lachen abgewinnen. Was sollen uns diese Mehlgespenster mit ihren spitzen Perückenhelmen, mit ihren chinesischen Malereien auf Pariser Fräcken, mit ihren unter den Achseln festgebundenen feuerroten Pluderhosen? An wen oder an was erinnern sie? Was wollen sie verspotten? Nichts; sie sind bloß Ausgeburten des Aberwitzes, sinnlos für den Geist und häßlich für das Auge; dazu mit ihren Ansprüchen auf unsere Lachmuskeln widerwärtig aufdringlich. Die richtige Ausstaffierung des Clowns wäre naturgemäß die Übertreibung wirklich vorhandener Kleidertrachten oder Körperformen, vom Menschen hinab bis zur Tierwelt; alle Masken der Volkskomödie beruhen ja ursprünglich auf diesem Grundsatz, der englische Clown nicht weniger als der französische Pailasse oder der italienische

Pantalone oder der deutsche Hanswurst. Wer verwehrt denn dem Zirkusnarren, aus der Mitte des großstädtischen Lebens nicht noch tausend andere Typen zu holen, als den dummen August, die einzige komische Figur, welche der Witz vieler Tausende während langer Jahre zu erfinden gewußt hat? niemand verwehrt es ihm, als seine Unfähigkeit und unsere unglaubliche Anspruchslosigkeit. Wenn vier Clowns einen Elefanten oder ihrer zwei ein Ehepaar von Katzen darstellen, dann sind sie in ihrem Gebiet, dann erheitern sie uns, dann zwingen sie uns zum Lachen, ob wir wollen oder nicht. Allein gibt es denn nicht noch mehr Tiere auf der Welt? Soll denn selbst in der Parodie die Schablone herrschen? Sind wir dazu verdammt, überall nur in ausgetretenen Geleisen zu wandeln? Gibt es denn kein Fünkchen gesunden Übermuts, fröhlichen Spaßes mehr? Allein die Herren Clowns dünken sich wohl zu vornehm, um ihren Narrenberuf mit Ernst durchzudenken und auszuführen; sie haben ja auch viel Erhabenes zu tun. Ehe man sich dessen versieht, wupp, steht einer dem andern auf den Schultern, ein dritter auf dem zweiten und dreht seinen Filz während anderthalb Ewigkeiten. Das mag vielleicht schwierig sein, langweilig ist es jedenfalls. Daß sich für die Filzkunststücke eine hübsche Komik gewinnen ließe, wenn die Clowns sich dabei als Tataren einführten, fällt ihnen natürlich nicht ein. Um solche Wahrheiten zu finden, bedarf es vermutlich der Gedankenarbeit mehrerer Jahrhunderte. Überhaupt fallen die Leute jeden Augenblick aus ihrer Rolle. Jetzt schellen sie mit Kuhglocken, oder klimpern Xylophon, oder kratzen den unvermeidlichen Karneval von Venedig in den verzerrtesten Stellungen, nicht etwa, um uns Freude zu gönnen,

sondern damit wir ihre Geschicklichkeit bewundern. Wenn uns jedoch eine Maske erheitern soll, dann darf sie nicht zwischenhinein um Beifall winseln wie ein Tenorsänger; sie muß ihn erschleichen und erzwingen, nicht erbetteln. Von dem gesprochenen Witz der Clowns laßt uns schweigen. Nur ein Beispiel dafür, wie auch hier wieder sklavische Befangenheit in der Konvention statt des fröhlichen Einfalles herrscht: ein unleidliches blasses Englisch-Deutsch scheint so ziemlich alles zu sein, was die Leute von der Komik der Aussprache wissen, und selbst das üben sie nicht unsertwegen, sondern weil sie glauben, sich durch Englisch einen vornehmen Anstrich zu geben. Sie sollten doch im Lustspiel nachsehen, welches Vergnügen die Zuschauer bekunden, sobald ein Ungar oder Schwabe oder Russe auftritt; im Theater freilich erwecken solche Mittel der Komik das Achselzucken der Kritiker, weil sie für zu plump gelten; im Zirkus, neben dressierten Schweinen, werden sie wohl schwerlich zu gering sein. Verspotteten doch die Herren nicht frostige Hirngespinste, sondern das Publikum, mich und meine Nachbarn, damit wir einmal herzlich lachen könnten!

Es gibt übrigens noch eine unleidlichere Gesellschaft im Zirkus, als die abstrakten Filznarren: das sind die Statuenmännchen. Weshalb ein verehrliches Publikum diese Mehlwürmer nicht in gebührender Weise mit Schimpf und Schalen aus der Arena jagt, ist mir stets ein Rätsel geblieben. Vergeblich zerbreche ich mir den Kopf darüber, was diesen Attentätern auf den gesunden Menschengeschmack Gnade erwirkt, hingegen weiß ich gar wohl, warum ich sie unausstehlich finde. Wenn ich nämlich nicht irre, so beruht die Schönheit einer Statue hauptsächlich auf ihrer Schönheit; daß jedoch diese in

Badehosen, faltige Wollenjacken und Schnabelstrümpfe gesteckten Gesellen mit ihren aufgeklebten Perücken, mit ihren verschmierten Gesichtern, mit ihren roten Hälsen, die vom Saum des Wamses geköpft werden, mit ihren frechen beifallslüsternen Blicken und Gebärden schön wären, wird schwerlich jemand behaupten. Ein andrer wesentlicher Vorzug in Marmorgruppen scheint mir im Marmor zu liegen; ob man aber den Marmor mit Glück durch Brei, Mehl und Schweiß ersetzen könne, bleibt mir fraglich. Doch wahrscheinlich ist es schon ein Bildungsgenuß, überhaupt nur an antike Statuen erinnert zu werden, einerlei wie? Da erhalten wir denn ein liebliches Gleichnis: Die Alten ahmten mit ihren Statuen den menschlichen Körper nach, im edelsten Stoff und in den idealsten Formen ihn verschönernd; wir äffen durch den menschlichen Körper die antiken Statuen nach, mit den abscheulichsten Leibern und mit den gemeinsten Stoffen dieselben verballhornend. Noch ein Schritt weiter, so werden unsere Bildhauer die Mehlakrobaten des Zirkus in Marmor ausführen, um auf diesem Wege zur Natur und zur Antike zu gelangen. Der Gipfel des Geistes aber wird es sein, wenn nun die gescheckten Filzvirtuosen, von Neid über den Erfolg ihrer gipsernen Kollegen erfüllt, den letztern ins Handwerk pfuschen, sich in ihren roten Fräcken in die Narrenbrust werfen, martialische Gesichter schneiden wie ein Fechter von Bologna und die Faust erheben wie ein Patriarch, der seinen Sohn verflucht. Auch das kommt vor und erregt natürlich einen wahnsinnigen Beifallssturm.

Amor

Es ist in der deutschen Ästhetik von jeher viel von Berechtigung oder Nichtberechtigung der Allegorie die Rede gewesen. Hierüber sind die Ansichten verschieden, und meine Ansichten verschieden von den übrigen. In der Ausübung hat sich mittlerweile die Sache so gestaltet, daß die Allegorie da, wo sie hingehört, nämlich in die Kunst des Gedankens, wie ein Skorpion geflohen, hingegen da, wo sie am wenigsten taugt, nämlich in der bildenden Kunst, wie ein Schatz verliebt von Geschlecht zu Geschlecht weitergeschleppt wird. Ich bin der letzte, der bildenden Kunst dies Vorrecht zu mißgönnen, nur meine ich, sie sollte die herkömmlichen allegorischen Motive jeweilen auf ihre Brauchbarkeit näher ansehen und überhaupt die archäologische Erbschaft bloß sub beneficio inventarii antreten.

Unter den überlieferten Allegorien aber ist eine, deren volkstümliche Allerweltsbeliebtheit im schroffsten Gegensatz zu ihrem Wert, ja zu ihrer Erträglichkeit steht: ich meine den Amor als Buben, mit oder ohne Bogen, Flügel und Taschentuch.

Ich denke, über die Grundsätze, nach welchen der Wert einer bestimmten Allegorie für die bildende Kunst zu beurteilen sei (wenn wir die Allegorie im allgemeinen zulassen), ist man einig. Es handelt sich nicht darum, ob der Gedanke, welcher in einem besonderen Fall versinnbildlicht werden will, seinen guten Reim habe, sondern darum, ob das Gleichnis, das zum Ausdruck des Gedankens gewählt wird, vor dem schauenden Auge bestehe. Nun ist ja der Gedanke, der den bübischen Amor gezeugt, klar und einleuchtend, erschreckend klar und einleuchtend:

Schönheit gebiert Liebe, folglich ist der Liebesgott ein Sohn der Schönheitsgöttin. Die Schönheitsgöttin wird schwerlich eine Matrone sein, sie bedarf vielmehr des Reizes der blühenden Jugend; eine blutjunge Göttin kann aber unmöglich einen erwachsenen Sohn besitzen, folglich ist Amor ein Knabe; fertig. Die Liebe ist ferner blind; geben wir also dem Buben eine Binde, wie der Justitia. Die Liebe hat bekanntlich Launen, Mucken und Tücken; nichts leichter als das: Amor bekommt ein schelmisches Grübchen und ein schalkhaftes Lächeln. Die Liebe verwundet und schmerzt, sie trifft oft plötzlich und ihre Wunden heilen schwer: eine Kinderei für einen geschulten Allegoriker; ein Bogen, ein Köcher und ein Bündel Pfeile mit Widerhaken, wer könnte das nicht verstehen?

Das alles ist ebenso mathematisch einfach, als seicht und nüchtern; zu einer rhetorischen Schmuckfigur reicht es eben hin, und eine allegorische Dichtkunst mag meinetwegen mit dem rattenkahlen Gleichnis weiter wirtschaften, wenn sie sich damit begnügen will, abgegriffene Scheidemünze abzugeben. Allein die Malerei! Was bietet die Malerei dem Beschauer, indem sie jene dünnen abstrakten Gedankenfäden als zusammengewickelten Knäuel körperlich vor Augen stellt? Das Scheußlichste, was ausgeheckt werden kann: einen Buben als Kuppler, und zwar wohlverstanden, als einen Kuppler, der genau weiß, worum es sich handelt; das bezeugt seine kokettierende Haltung, seine verschämte Miene und sein verschmitztes Lächeln. Gibt es nun im ganzen Gebiet der Liederlichkeit etwas Ekelhafteres, als solch ein Müsterchen von einem achtjährigen Schlingel? Ein achtjähriger Kuppler, das ist nicht bloß unnatürlich, sondern geradezu unmöglich. Und dergleichen führt man uns seit

Jahrhunderten mit überzeugter Andacht zu Gesicht, in Bildsäulen, Gemälden und Stichen; und jedermann nimmt es als die harmloseste, selbstverständlichste Sache gläubig hin.

Den Gipfel der Liebenswürdigkeit erreicht der interessante Junge, wenn er angesichts eines nahenden Liebhabers seiner Mama mit pfiffigem Lächeln die letzte Hülle vom Leibe zieht. Was für eine nette Gemütsbeschaffenheit, Welterfahrung und Menschenkenntnis setzt das bei dem holden Früchtlein voraus! und was für eine abgelebte Blasiertheit obendrein!

Hierüber Worte zu verlieren, ist doch wohl hoffentlich unnötig; ich denke, es genügt, auf den schauerlichen Widerstreit zwischen Sinn und Versinnbildlichung hingewiesen zu haben. Die geehrten Herren Künstler aber möchte ich im Namen des Verstandes und des Geschmackes flehentlich bitten, uns hinfort mit dem faulen Kuppelbuben gütigst zu verschonen.

Speck

Wirklich Speck, im eigentlichsten buchstäblichsten Sinne des Wortes Speck. Ich kann's nicht anders nennen. Nur nicht Schweinespeck, sondern Menschenspeck. Nämlich Bubenspeck, Kinderspeck, Säuglingsspeck.

Das gilt jetzt unserem duckmäuserischen Zeitalter, welches über einen schönen nackten Busen Sittio schreit, für den Inbegriff des Sittlichen. Was sage ich? für eine Kuranstalt gegen die Unsittlichkeit.

Wer hat sie nicht im Gedächtnis, die holden Buben und Säuglinge, wie sie uns in den Familienzeitungen,

in den Schauläden der Photographen und Kunsthändler mit kokettem Grinsen ihre Unaussprechlichsten entgegenstrecken, oft Dutzende zugleich in den unanständigsten Stellungen?

Was soll das? was bedeutet das?

Das bedeutet eine schmähliche Konzession an den Ammeninstinkt des Weibes. Meinetwegen; was geht mich das an? ich bin nicht Amme; ich brauche also einfach die Augen abzuwenden.

Allein wenn man mir nun dergleichen als über die Maßen sittsam verkaufen will, so entgegne ich: Der Ammeninstinkt des Weibes, also in unserm Fall das lüsterne Wohlgefallen am Kinderspeck, gehört genau in dieselbe Rubrik wie die übrigen Instinkte, welche die Fortdauer des Menschengeschlechtes zum Ziel haben. Und ob ein Instinkt höher stände als ein anderer, das ist noch eine Frage.

Muſik

Schuberts Klaviersonaten

Zwei Vorurteile sind es, welche manchem die Schubertschen Klaviersonaten verleiden. Zunächst haben wir alle Schubert säuberlich als Liederkomponisten verzeichnet, und fühlen uns demgemäß in unserem Ordnungssinn beleidigt, wenn der Sänger der Müllerlieder sich in Dinge mischt, die ihn nichts angehen. „Ich schätze und verehre Schubert ungemein, aber hauptsächlich in seinen Liedern." Ferner ist uns ein Gerücht zu Ohren gekommen, Schubert stände im schlechtesten Verhältnis mit der Sonatenform. „Ja, seine kleineren Klaviersachen, die mag ich ganz gern." — Vorurteile direkt zu bekämpfen, unternimmt kein Erfahrener. Ich will mich daher begnügen, indem ich die Vorzüge und Mängel oder, besser gesagt, die Eigentümlichkeiten der Schubertschen Sonaten beleuchte, meinerseits ohne Vorurteile zu Werke gehen.

Es braucht keine besondere Feinfühligkeit, um sofort einen durchgreifenden Unterschied zwischen den Schubertschen Sonaten und denjenigen der sogenannten Klassiker zu spüren. Hiermit ist jedoch nicht gegeben, daß die ersteren minderwertig seien; noch weniger darf man hieraus auf ihre Unregelmäßigkeit schließen. Statt in der vermeintlichen Unförmlichkeit liegt vielmehr ihr Hauptfehler, wenn überhaupt hier von Fehlern die Rede sein kann, in einer allzu steifen Förmlichkeit. Damit freilich Regelmäßigkeit in Steifheit ausarte, bedarf es besonderer ungünstiger Bedingungen. Diese Bedingungen erblicke ich zunächst in der Selbständigkeit und Ausführlichkeit der Themen, namentlich des ersten

unter ihnen. Während die sogenannten Klassiker der Sonate das erste Thema, um es bequem handhaben zu können, möglichst kurz fassen, während wohl gar der eine oder der andere sich mit einer an sich ganz unbedeutenden rhythmischen Partikel für das Thema begnügt, hebt Schubert gleich mit einer wunderbaren, in jeder Beziehung vollendeten musikalischen Phrase an, welche durchschnittlich ein klassisches Thema um das Dreifache, wenn nicht das Sechsfache an Länge überragt. Und ähnlich geht es durch den ganzen ersten Teil weiter. An eine Multiplikation durch thematische Verarbeitung ist unter solchen Umständen natürlich nicht zu denken. Schubert beschränkt sich denn auch auf die Addition; allein selbst dann noch ergibt sich unvermeidlich die berüchtigte „himmlische Länge", nicht etwa weil Schubert willkürlich oder episodisch zu Werke ginge, was durchaus nicht der Fall ist, sondern weil drei Themen, die an sich um das Doppelte zu lang sind, um das Dutzendfache zu lang werden, wenn man jedes von ihnen regelrecht mehrmals wiederholt.

Die Ausführlichkeit der Themen beeinflußt übrigens den Bau der Sonate noch in weit empfindlicherer Weise auf anderem Wege als durch die bloße Ausdehnung. Indem nämlich Schubert gleich von Anfang an fertige, abgerundete Perioden bildet, erreicht er zwar zunächst einen großen Vorteil gegenüber den Klassikern, büßt jedoch später, bei der letzten Wiederholung, wo es gilt, gleichzeitig durch Proportion und durch Überraschungen zu entzücken, viel mehr ein, als er anfänglich gewonnen hatte. Denn die von Anbeginn wunderbar vollendeten Perioden können gegen den Schluß hin nicht mehr übertrumpft werden (man verzeihe mir diesen niedrigen aber

bezeichnenden Ausdruck); sie sind bei der Wiederholung bloß unansehnlicher Veränderungen, keiner durchschlagenden, überraschenden Neuerungen mehr fähig. Deshalb verspürt der Hörer, nachdem er über das Mittelstück hinausgelangt ist und nun den ganzen ersten Teil schonungslos in der ursprünglichen Gestalt zurückerwarten muß, Ungeduld oder, mit einem andern Wort, Langeweile. Als unvermeidliche Folge derselben Ursachen ergibt sich ferner die kompositorische Vernachlässigung der thematischen Ausarbeitung (nach dem Wiederholungszeichen des ersten Satzes), also der Kardinalstelle der Sonate. Hier weicht Schubert der Aufgabe einfach aus. Zwar bedeutet auch bei ihm noch jene Stelle den Mittelpunkt der Schönheit, nicht aber den Mittelpunkt der Spannung. Gibt es überhaupt in den Schubertschen Sonaten eine Spannung? Im einzelnen ja, doch im allgemeinen schwerlich. Die Riesenproportionen verhindern die Übersicht und stumpfen das Ortsbewußtsein ab, um so mehr als noch zwei andere Umstände den Hörer desorientieren: die gleichmäßige Süßigkeit der Haupt- und Nebenmotive und der Mangel an Tempo. Schubert besitzt eine Stärke, wie außer Beethoven kein anderer, aber wenig Temperament; er schlenkert gerne, schläft auch wohl mitten in einem seiner sogenannten Allegro ein, um zu träumen.

Weit unbedenklicher als die Regelmäßigkeiten erscheinen mir die Freiheiten Schuberts. Wenn er zum Beispiel auf einen Satz in b einen zweiten in cis-moll und vielleicht einen dritten in c-moll folgen läßt, so scheint mir der Schaden gering, dagegen der Gewinn, nämlich die prachtvolle Färbung, unersetzlich. Ich komme daher nochmals auf meinen Hauptsatz zurück: nicht Will-

kür, sondern übelangebrachte Gewissenhaftigkeit ist das Merkmal der Schubertschen Sonaten in formeller Hinsicht. Schubert möchte mittels Blumen einen Riesenbau geometrisch genau herstellen; zu diesem Ende steckt er Lineale durch die Girlanden, mißt die Sträuße mit dem Winkelmaß und heftet die Kränze mit Bolzen zu viereckigen Figuren fest. „Warum also durchaus die Sonatenform wählen?" Weil die Sonatenform besondere, vornehme Schönheiten veranlaßt, für welche außerhalb derselben nirgends ein Zweck und eine Stelle in der Welt ist. Schubert aber verspürte Lust und Kraft nach jenen besonderen, vornehmen Schönheiten, und darum hatte er trotz allem recht, die Sonatenform zu wählen.

Es kostet mich keine geringe Überwindung, nicht aus dem Umfang ins Innere zu steigen und nach der Form das Wesen, nämlich die musikalischen Eigentümlichkeiten der einzelnen Gruppen, zu schildern. Allein das Maß eines Aufsatzes ist leider noch unerbittlicher als dasjenige einer Sonate, und ich darf mir nicht meinerseits himmlische Länge erlauben. Eines aber schulde ich jedenfalls meinem Thema und meinem Leser: die Hinweisung auf die unbestreitbaren, strahlenden, unvergleichlichen und unglaublichen Vorzüge. Diese sind nach beiden entgegengesetzten Richtungen in verschwenderischer Fülle zu finden, nach der Richtung der Kraft sowohl, als der Zartheit.

Wenn wir Schubert zwischen Blumen im Grase liegen sehen — und dies ist seine gewöhnliche Stellung —, sind wir geneigt, ihn als harmlosen Schäfer und Schläfer zu betrachten. Steht er aber einmal auf, so erstaunen wir über seinen Riesenwuchs, über die Majestät seiner Bewegungen, über die herkulische Kraft seiner Leistungen.

Stahlscharf schneidende Dissonanzen, darunter namentlich Sekundenintervalle, sind seine Lust, mit Behagen wetzt er die Sforzatoschläge in Gegenbewegung, Synkopen sind ihm ein Festschmaus. Er bedarf pompöser Oktaven, um seines Lebens froh zu werden; kann er diese nicht als feurigen Pegasus gebrauchen, so müssen sie ihm wenigstens zum holperigen Steckenpferd dienen; sie zu entbehren vermag er nie. Über alles herrlich sind seine enharmonischen Modulationen und chromatischen Koloraturen; die hämmert er zu festem Metall, daß eherne Blitze hervorsprühen (z. B. a-dur [posthum] I. Satz. I. Teil nach der Kantilene, eine thematische Kette, welche, beiläufig gesagt, jeder andere Komponist in das Mittelstück würde verlegt haben). Der titanische Zorn der leidenschaftlichen Sextengänge im op. 143 (I. Satz, Themagruppe) und wiederum die königliche Vornehmheit des Rhythmus in den Übergängen des letzten Satzes der c-moll-Sonate (z. B. aus dem es-moll- in das es-dur-Stück) würden für sich allein hinreichen, um Schubert als den nächsten Verwandten Beethovens erkennen zu lassen.

Hinsichtlich des Schmelzes spotten Schuberts Sonaten nicht bloß der Vergleichung, sondern sogar der Ahnung. Da ereignen sich Zauberkünste und Halblichteffekte, vor deren Zartheit die Phantasie den Atem zurückhält. Hierbei denke ich an hunderterlei Stellen; am wenigsten an die kurzen, mitunter etwas überladenen und gequetschten Liedweisen der Andante, am meisten an die Mittelstücke der ersten Sätze. Takte wie das d-moll-Motiv in der Ausweichung der (posthumen) b-dur-Sonate (I. Satz) oder die c-dur-Gruppe des Andante in op. 147 oder das pp. von as-moll bis e-moll im Scherzo von op. 42, vor

allem aber die ganze große Mittelpartie (c-dur uſw.) im I. Satz der a-dur-Sonate (poſth.) müſſen ſelbſt dem nüchternen Verſtande als Grüße aus dem Paradieſe gelten. Da ſchmilzt jeder Ton zu ſchlackenloſer Schönheit, da „riecht" es nicht bloß „nach Muſik", es duftet danach. Das iſt das reine, ſtille Seelenglück, in Muſik umgeſetzt; mit einem Nerv im tiefſten Innern, durch welchen wehmütige kosmiſche Ahnungen zittern.

Und dergleichen hätte Schubert unterdrücken ſollen? Sämtliche Sünden Schuberts gegen die Form laufen ſchließlich auf eine glorreiche Tugend hinaus: den unaufhaltſamen Strom ſeiner himmliſchen Inſpirationen. Ehe er nur zur Arbeit ſchritt, ſtand ſchon ein Motiv von überirdiſcher Schönheit vor ſeinen Blicken. Vergebens raunte ihm die Vernunft zu, es zu ermorden, umſonſt zückte ſein Wille den Stahl; das Mädchen flehte ihn an aus ſeinen wunderbaren Augen, und er tat, wie der Jäger mit dem Schneewittchen getan: er ließ es leben, „weil es ſo ſchön war".

Ein Prophet Samuel mag ihn dafür verdammen; ich bin nicht Samuel.

Zur Äſthetik des Tempos

Ich mag mir noch ſo eifrig das Gegenteil zureden, ſo oft ich das Champagnerlied im Don Juan höre, drängt ſich mir jedesmal das nämliche Urteil auf: das Lied fliegt nicht, ſondern ſtürzt, es hat nicht Feuer, ſondern Haſt. Ähnliche Beiſpiele eines überhetzten Kompoſitionstempos, welches an dem Hörer vorüberjagt, ohne ihn mitzureißen, ließen ſich in Menge finden, am

häufigsten in der Coda der instrumentalen Finale, wenn der Komponist nach Erschöpfung sämtlicher Mittel behufs eines letzten durchschlagenden Effektes sein Heil im Presto sucht. Ich wage es, z. B. das as-dur-Presto im Finale der Appassionata und das Schlußprestissimo im Rondo der c-dur-Sonate op. 53 hierher zu zählen, überhaupt die meisten Prestissimos, welche höchst selten erreichen, was sie erstreben, namentlich dann nicht, wenn sie einfach ein bereits gegebenes Motiv beschleunigen. Denn Beschleunigung bedeutet Eile, nicht Schnelligkeit. Wie man ein Presto zur vollen Tempowirkung bringt, das empfand jener Meister am sichersten, welchem eine kindische Sage altväterliche Behäbigkeit nachredet: Haydn. An ihm ist das Presto zu studieren.

Ich habe da eine schwierige Frage aufgeworfen und maße mir nicht an, sie einigermaßen hinreichend zu beantworten. Das Wenige jedoch, was ich gefunden oder geahnt zu haben glaube, gestatte ich mir mitzuteilen, in der bescheidenen Meinung, hiermit eine Anregung zu bieten.

Das kompositorische Feuer des Tempos setzt als erste Bedingung voraus, daß der Takt gespürt werde, innerhalb dessen sich der Rhythmus bewegt. Der Takt aber bezieht seine Wirksamkeit aus dem Pulsschlag des Menschen. Was daher den Pulsschlag und hiermit die Nerven anregt, das wirkt anfeuernd: das Marschtempo, der Tanzrhythmus, der Galopp, der Sechsachteltakt, die punktierte Note, die Triolenfiguren, die spannende Pause, der Gegenrhythmus, die Betonung des schlechten Taktteils, die Vorschläge der Begleitung vor Beginn des Themas und ähnliches.

Zweitens setzt kompositorisches Feuer voraus, daß

der Takt die geſamte Partitur mitreiße, nicht etwa bloß eine einzelne Stimme. Auch die größte Schnelligkeit einer einzelnen Stimme beſchleunigt ja das Tempo nicht um den kleinſten Pulswert, wie wir aus den 64ſtel Paſſagen eines Adagio, oder aus den Bravourfiguren der Variationen entnehmen können. Ja, die raſendſten Läufer können ſogar einem Ruhepunkt zufallen, und zwar ohne ihn zu beeinträchtigen; im Gegenteil, ſie markieren ſogar die Geſamtruhe noch deutlicher. Umgekehrt kann eine getragene ſchwerfällige Obermelodie die Geſchwindigkeit eines Sturmes erreichen, wenn die Geſamtpartitur, welche die Oberſtimme trägt, leidenſchaftlich aufgewühlt wird. So z. B. das Nationallied am Schluß der Jubelouvertüre.

Drittens kommt in Betracht, ob ich die Noten eines Motivs als Viertel oder Achtel oder Sechzehntel empfinde: alla breve oder alla grande. (Sagt man übrigens alla grande?) Es nützt nichts, daß der Komponiſt ein Preſto in Vierteln ſchreibt, wenn der Hörer in ſeiner Empfindung die Viertel in Achtel halbiert; denn damit halbiert er auch ſofort das Tempo, wodurch ſtatt Spannung der Schnellkraft Gemütlichkeit entſteht.

Unter welchen Umſtänden aber empfindet der Hörer ein Tempo alla grande und unter welchen Umſtänden alla breve? Neben dem Takt der Begleitung kommt hierfür ohne Zweifel auch der Charakter des Themas in Frage. Es gibt, wie jedermann weiß, feurige und ſchläfrige Themen. Allein es gibt auch Themen, die feurig ſein möchten, aber trotz aller Haſt und Unruhe nicht zünden. Das geſchieht z. B. dann, wenn das Thema ſich auf den Intervallen des gebrochenen Akkordes bewegt, mit an-

deren Worten, wenn es sich nicht genügend diatonisch schlängelt. Variationen über den gebrochenen Akkord können unmöglich Feuer schlagen, mögen auch Komponist und Sänger oder Spieler noch so leidenschaftliche Gebärden ausführen. Das Thema des Champagnerliedes aber ist der gebrochene Akkord, darum wird es trotz allem Blasen niemals brennen.

Unsere Sommermusik

Es muß wohl keine kleine Anstrengung kosten, sich einen Winter über europäisch zu betragen. Zu dieser Ansicht werde ich gezwungen, indem ich beobachte, wie die Menschheit des Sommers mit fieberhafter Angst zu den Ziegen und Kühen flüchtet und vor jedem ganzen Überrock, vor jedem guten Buch, vor jeder edlen Musik einen nervösen Abscheu bekundet. „Um Gottes willen, nur jetzt nichts mehr davon! wir wollen uns erholen!" Ein Bedürfnis, sich von der Zivilisation zu erholen, klingt mir etwas verdächtig. Doch ich verstehe: die Ärmsten sind übersättigt. „Jawohl übersättigt! übersättigt bis zum Überdruß, bis zum Ekel!" Falls ich mir aber im Winter den bescheidenen Rat erlaube, man möge sich doch nicht so unbarmherzig übersättigen, so heiße ich ein Barbar. Demnach scheint es zur Kultur zu gehören, während der einen Hälfte des Jahres sich die Seele zu überladen, um dann während der anderen Hälfte Brechmittel dagegen zu gebrauchen, die man mit dem Namen „Natur" überzuckert.

Wie dem übrigens sei, die jämmerliche Frühjahrsstimmung erklärt mir die Programme unserer sommer-

lichen Garten-, Bade- und Promenadenkonzerte; diese sollen einen musikalischen Heringssalat bedeuten, in welchem jedes Häckſel willkommen geheißen wird, vorausgesetzt, daß es übel rieche. Und man darf in der Tat unsern Gartenmusikzetteln den Ruhm lassen, daß sie diese Aufgabe leidlich erfüllen. Sehen wir uns einmal das Rezept derselben an:

Vor allem laß eine Trompete aus Säckingen kommen, verstecke sie ungefähr fünfundzwanzig Schritt vom übrigen Orchester entfernt in ein Gebüsch und überlasse sie ihrem Schicksal, bis sie vor Heimweh erbarmungswürdig zu klagen beginnt. — Daneben halte eine Flöte in Bereitschaft, um mit ihr den Himmel zu stürmen und eine Klarinette, für den Fall, daß sich Weltschmerz einstellen sollte. — Gänzlich unentbehrlich sind natürlich einige Potpourris, von welchen die wohlfeilsten sich gewöhnlich als die tauglichsten erweisen werden. — Hierauf nimm eine Handvoll musikalischer Rülpser, bei jedem Kapellmeister billig erhältlich (unter dem Namen von „Schützenmarsch", „Sängermarsch", „Turnermarsch", „Festgalopp", „Studentengalopp", „Husarengalopp", „Amalienpolka", „Elisenpolka", „Mathildenpolka" oder auch „Harlekinpolka" zu verlangen), und wirf sie in das Programm, je mehr desto besser. — Hast du das getan, so presse ein halb Dutzend geschwellte Kuhreigen, gedämpfte „Rêveries", im Wasser abgekochte „Souvenirs de Teplitz" und eingeweichte Volkslieder, von welchen jeder stets einen großen Vorrat haben sollte, und drücke und quetsche sie so lange, bis Krokodilstränen herausfließen. Rühre dieselben tüchtig um. — Bist du damit fertig, so schneide den Teig mit dem Messer in zwei gleiche Teile und stecke in jede Hälfte eine Ouver-

türe, um dem Kuchen einen Halt und ein Ansehen zu geben, und du hast ein Programm, mit welchem du dich vor keiner Gesellschaft zu fürchten brauchst.

Dagegen habe ich nur eine einzige Einwendung zu erheben. Es lassen sich immerhin Menschen denken, welche ihren Geschmack nicht aus dem Kalender beziehen, sondern im Juli eine instrumentale Beleidigung ebenso empörend finden, wie im Dezember. Ist es nun billig, diese, wie wenig zahlreich sie auch sein mögen, aus dem schönen grünen Garten hinauszuschämen? Sollte man ihnen, die doch nichts verschuldet haben, nicht gleich den anderen ihr Plätzchen im Freien gönnen? Ich hege so viel Zutrauen zu dem Wohltätigkeitssinn der Menschen, daß ich überzeugt bin, unsere Sommerkonzertdirigenten würden Programmen, welche gleichermaßen den musikalischen wie den unmusikalischen Teil der Zuhörer befriedigten, bereitwillig ihre Zustimmung gewähren, wofern man ihnen nur eine Andeutung geben könnte, wie das zu erreichen sei. — Ist das aber wirklich so schwierig? Ich glaube: nein. Es bedarf nur der Ermittelung dessen, was jede der beiden scheinbar so verschiedenartigen Gruppen des Publikums begehre und verabscheue. Der wahrhaft musikalische Mensch sucht in der Musik das Schöne, gleichviel in welcher Form oder Stilart oder Gefühlssphäre dasselbe erscheine und welchen Namen es trage; umgekehrt verabscheut er leidenschaftlich alles Häßliche, Mittelmäßige und Platte, handle es sich nun um eine Plattheit in dur, das heißt Frechheit, oder um eine Plattheit in moll, das heißt Rührseligkeit. Der unmusikalische Mensch dagegen bewegt sich mit seiner Sympathie und Antipathie außerhalb der ästhetischen Sphäre; nicht die Begriffe „schön" und „un-

ſchön", oder „edel" und „gemein" dienen ihm zum Urteil, ſondern die unbeſtimmten Eindrücke des „Gefälligen" und des „Langweiligen". Damit ihm aber ein Stück „gefalle", muß dasſelbe neben dem muſikaliſchen Wert, den er ja nicht zu verſpüren vermag, noch eine direktere Beziehung zu ſeiner Perſönlichkeit enthalten, ſonſt „langweilt" es ihn. Eine ſolche Beziehung kann auf doppeltem Wege ſtattfinden. Entweder die Muſik ſpricht ihm an das „Gemüt", mit anderen Worten, ſie führt die Gebärden einer Melodie aus, einerlei, ob einer abſcheulichen oder einer wunderbaren, — oder ſie packt ihn an den Nerven, das heißt, ſie macht ihn durch aufregende Rhythmen jucken, gleichgültig, ob himmliſches Feuer den Rhythmus beſeele oder ob Pauken und Trompeten in roheſter Weiſe den Takt verüben.

Nun liegt an und für ſich weder eine rührende Melodie noch ein packender Rhythmus außerhalb des Gebietes der Schönheit; es ließe ſich daher denken, daß nach beiden Seiten hin eine Vermittlung auf die einfachſte Weiſe, nämlich durch die bloße Auswahl der einzelnen Stücke innerhalb der Schranken des Schönen mit Leichtigkeit gefunden werden könnte. Allein in der Wirklichkeit erweiſt ſich die Forderung „rührender" Melodien als eine höchſt bedenkliche, weil ſich nirgends in der Kunſt die vornehme Geſinnung von der gemeinen unverſöhnlicher ſcheidet, als in Sachen des „Gemüts". Ein triviales, gedunſenes, zudringliches Rührſtück iſt jederzeit eines (aus dem Gefühl ſtammenden) begeiſterten Beifalls der Mehrheit ſicher, während die muſikaliſche Minderheit Höllenpein dabei ausſteht. Hier iſt alſo die äußerſte Vorſicht ein Gebot der Nächſtenliebe.

Günſtiger verhält es ſich hinſichtlich des Rhythmus.

Hier lassen sich ohne Mühe Hunderte von Musikstücken finden, welche nicht minder den naivsten Zuhörer, als den gebildetsten Musiker entzücken: ich meine die echten, charakteristischen Tänze und Märsche, mögen diese nun einen gesellschaftlichen oder nationalen Ursprung haben, mögen sie aus klassischen Kompositionen oder aus dem „Volk", das heißt von unbekannten Verfassern stammen. Eine Tarantella, ein Czardas, ein Bolero, eine Guarrache, eine echte Polka oder Mazurka, ein ungarischer Marsch, eine Polonaise, ein Menuett oder eine Gavotte usw. sind von der einfältigen Unruhe im Zwei- und Dreivierteltakt, die wir mit dem Namen „Tanz" und „Marsch" beehren, wesentlich verschieden. Jene enthalten wahre Offenbarungen der Schönheit, diese — nicht. Was für herrliche Programme ließen sich ganz allein aus dem genannten Material herstellen! Über die Polka und Mazurka im besonderen sollte einmal ein eindringliches Wort gesprochen werden. Es ist ein Jammer, wie jene schwungvollen Tänze in Komposition und Spiel mißhandelt werden. Warum nimmt man nicht die klassischen Vorbilder aus dem „Leben für den Zaren" zum Muster? Warum vor allem läßt man sie nicht hören? Wir würden dadurch wahrscheinlich der Sintflut der verwässerten Polken und Mazurken ledig, und unsere Klavierspieler würden vielleicht Chopin unmittelbarer, instinktiver fassen.

Mein Vorschlag will bloß einen Versuch bedeuten. Die Dringlichkeit aber begehre ich für meinen im Namen aller musikalischen Menschen gestellten Antrag, man möge doch in den sommerlichen Gartenkonzerten dem Geschmack der Minorität einige Rücksicht tragen. Die heutige Regel lautet: viel Gemeines — für das „Volk",

dazwischen einiges Edle — für die wenigen. Diese Regel jedoch ist feig und grausam. Ich schlage eine andere vor: Lustiges, Fröhliches, Heiteres, so viel man will, aber unter keinen Umständen etwas Gemeines, sei es frech oder rührend. Wir dulden nicht, daß man die Bänke besudle; wir brauchen es auch nicht zu leiden, daß uns aus einem heimtückischen Kiosk musikalischer Unrat in die Ohren geworfen werde.

„Fröhlich sei mein Abendessen“

Es war nach der Aufführung von Sodoms Ende, als ich in einer Wirtschaft, die sich respektiert, ein Männlein, das sich nicht respektiert, im Tone des Jesaias gegen Direktion und Kommission wettern hörte, weil sie es wagten, einem ehrsamen Publikum Stücke zu bieten, in welche man sich schämen müßte, seine Frau mitzunehmen. Ich war tief erschüttert, und trug mich ernstlich mit dem Gedanken, einer löblichen Erziehungsdirektion einen Gedankenschatz über die Bedeutung der Schaubühne als einer moralischen Erziehungsanstalt zu schenken, frei nach Schiller; da mußte ich letzten Montag den Schmerz erleben, das nämliche Männlein nicht nur mit seiner Frau, sondern obendrein noch mit drei blühenden Töchtern im Don Juan thronen zu sehen, die Gesichter vor Andacht strahlend, wie in einer Osterpredigt. Daß das, dessen bloße Andeutung ihn in Sodoms Ende bis zu sitten-reformatorischen Anwandlungen empörte, ihm jetzt nicht weniger als viermal beinahe auf offener Szene dargestellt wurde, schien weder ihn noch seine Fräulein im mindesten zu genieren. Dergleichen Rätsel der mensch-

lichen Natur vermögen aber selbst die klarste Weltanschauung zu verwirren, ich fand es daher einstweilen für dringender, den Ursachen nachzuspüren, warum das nämliche Vorkommnis verletzt, wenn es einmal, dagegen erbaut, wenn es viermal dargestellt wird. Gewöhnt man sich vielleicht daran? Oder liegt es an dem Unterschied der Jahreszeit? so daß das sittliche Gefühl im Oktober empfindlicher reagiert als im Januar? Oder wohnt etwa der Musik die Kraft inne, Laster in Tugend und Skandal in Erbauung zu verwandeln? Hat doch schon Beaumarchais behauptet: „Was zu unmoralisch ist, um gesagt zu werden, das singt man." Oder lautet das Wort nicht so?

Doch das beiläufig. Heute möchte ich einmal abschütteln, was mir schon lange auf dem Herzen liegt. „Fröhlich sei mein Abendessen", sagt Don Juan ausdrücklich im letzten Akt. Diese Worte lassen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig; ebensowenig wie das Orchester, das er sich zur Tafelmusik herbestellt hat und von dem wir die lustigsten Weisen vernehmen. Aber was sehen wir? In einem prächtigen maurischen Saale, in welchem Hunderte von Gästen bequem Platz fänden, sitzt der Bedauernswerte einsam und verloren neben zwei magern spindeldürren Choristinnen, welche vor Verlegenheit nicht wissen, was sie mit ihrer Person anfangen sollen, und kneipt im geheimen Champagner, wie ein durchgebrannter Reisender in spanischen Weinen, der aus der gestohlenen Kasse seines Prinzipals sich zwei Weiblein in das Hinterstübchen eines Ballsaales geholt hat. Folgerichtig müßte das Gespenst ihm sein Sündenregister durch das Guckloch einer spanischen Wand vorsingen. Wahrlich, wenn das ein fröhliches Abendessen sein soll, dann ist Don Juan nicht anspruchsvoll! Natürlich befindet sich

die Regie in gewaltiger Verlegenheit, wie sie die beiden Dämchen im ungeeigneten Moment wieder verschwinden lassen soll. Entweder die Unglücklichen rennen beim Anblick der Elvira sofort davon, wie Gespenster beim Hahnenschrei; als ob jemals ein weibliches Wesen einer Nebenbuhlerin den Platz räumte! oder Don Juan bekomplimentiert sie eigenhändig zur Tür hinaus (nachdem er sie zum Abendessen eingeladen!), wie ich es von einem berühmten Don-Juan-Darsteller gesehen habe. Wenn aber Don Juan nicht galanter ist als so, dann glaube ich ihm von seinen tausenddreihundert Eroberungen nicht eine einzige. Wer weist jemals einer Dame die Tür? Eine sonderbare Marotte ferner von einer Statue, bei ihrem respektablen Körpergewicht sich vom Kirchhof her wegen vier Personen die Treppe heraufzubemühen. Es gibt keine Wunder in Privatzirkeln; metaphysische Herrschaften sind, wie jedermann weiß, geizig mit ihrer Erscheinung und wählen hierzu einen Anlaß, wo sie mit ihrem Auftreten eines sensationellen Erfolges sicher sind. Steinerne Gastspieler lieben so wenig wie andere leere Häuser. Ein jüngstes Gericht, das einem einzelnen auf die Bude steigt, das heißt Spatzen mit Kanonen totschießen.

Wenn dann vollends, wie es neulich bei uns geschah, das Gespenst frisch und froh auf den von der Regie angewiesenen Platz neben der Kulisse hinüberbeinelt, um sich dort mit abgewandtem Antlitz behaglich vom elektrischen Licht bestrahlen zu lassen, wie ein Käfer vom Sonnenschein, wo nehme ich dann das Bangen her?

Die Szene hat vielmehr zu verlaufen, wie sie auf hauptstädtischen Theatern zur Seltenheit etwa gesehen wird: Don Juan, als geborener Grandseigneur und erblicher

Schloßherr, hat eine zahlreiche glänzende Ballgesellschaft versammelt, die ganze Szene voll. Mitten im fröhlichsten Festjubel und Tanz erscheint Elvira gleich einer Wahnsinnigen, um ihren Dreivierteltakt abzusingen. Die Gesellschaft, erstaunt, aber mit höflicher Zurückhaltung, läßt sie gewähren und singen, zischelt wohl auch ein wenig, um dem Publikum die Mühe abzunehmen. Don Juan lädt Elvira mit überlegener ironischer Lebensart achtungsvoll zum Sitzen ein, was sie ausschlägt; wonach sie in Verblüffung über die falsche Situation, in welche sie sich gebracht, beschämt flüchtet. Die peinliche Szene hinterläßt einige Befangenheit, welche jedoch den ermunternden Winken Don Juans, den Ball fortzusetzen, weicht. Später spiegelt sich der Schreck Leporellos auf den Gesichtern der Versammlung wieder; dem Gastgeber folgen Herren und Damen, um nachzusehen, was es gibt. Eine grauenvolle Verwirrung folgt, und beim Anblick des wirklichen Gespenstes stiebt alles mit Geschrei auseinander, durch Türen und Fenster flüchtend. Es gälte sogar den Versuch, einen Teil der Gäste zurückbleiben zu lassen. Mit dieser Siebenmeilenstimme singt doch ein Gespenst nur, wenn sich die Mühe lohnt; vor Don Juan allein könnte der Komtur sein Geschäft pizzicantando abwickeln. Wir haben so oft danach geforscht, wie die Alten ihren Chor gebrauchten; denken wir auch einmal darüber nach, wozu wir ihn benutzen können. Wenn man mir aber einwenden wollte, die Texttreue verbiete die Einführung des Chors in das Finale des zweiten Aktes, so antworte ich: mit welchem Recht läßt man ihn denn im Finale des ersten Aktes beharren, während ihn doch Mozart verschwinden heißt? Was aber dem einen Finale recht ist, ist dem andern billig.

Natur und Sprache

Jeremias im Garten

„Es tödelet“

Du haſt vielleicht ein Gärtchen, du begibſt dich zum Gärtner, um ein hübſches Kräutlein auszuleſen. Dort erblickſt du einen wunderſamen Buſch vom prächtigſten Grün, leuchtend wie ein wohlgepflegter Raſen, voll und ſchlank und rund wie ein halbwüchſiger Engel; das Ganze ein Bild jubelnden Frohſinns, das deinem Gärtchen einen unerſetzlichen ſaftigen Farbenton geben wird, einen Ton — wie beſchreibe ich ihn nur? ſind Sie farbenblind? Schade, ſonſt hätte ich geſagt: himmelgrün. Nun, ſagen wir traumgrün oder ſeifenblaſengrün. Kurz, das iſt's, das dir vorſchwebte, das leuchtet dir ein, das begehrſt du. „Wie heißt der Buſch?“ Cupressus viridis stricta. „Was koſtet er?“ „—? —“ „Gut, ſetzen Sie mir den morgen in mein Gärtchen.“ Doch ſiehe da, der Gärtner ſchneidet ein bedenkliches Geſicht und kratzt ſich hinter den Ohren. „In den Garten? eine Stricta viridis? eine Viridis stricta in den Garten? Das gilt doch hauptſächlich meiſtens für gewöhnlich mehr nur für eine Friedhofpflanze.“

Ich ſpaziere am Sonntag mit einem Bekannten, wir reden von dieſem und jenem, da wird mein Nachbar zerſtreut, rümpft die Naſe und ſchaut ſich unbehaglich um. „Es tödelet.“ Wo tödelet's? Vergebens ſpähe ich nach einer toten Maus. Eine Buchshecke war es, die in der Naſe meines Begleiters „tödelte“.

Eine Dame bewundert einen Park. Plötzlich hält ſie abwehrend die Hände vor die Augen. „Puh, das ſieht ja aus wie in einem Kirchhof.“ Diesmal war es ein harmloſer Säulentaxus, der den Todesſchrecken verurſachte.

Was tödelet nicht alles? und was tödelet denn schließlich nicht? Wir wollen doch einmal eine kleine Liste der tödelnden Pflanzen aufzählen; ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, nur was mir gerade im Augenblick aus dem Gedächtnis in die Feder fließt.

Es tödeln: sämtliche Thuya und Lebensbaumzypressen, was an sich schon mehr als die Hälfte aller Ziersträucher ausmacht; ferner Juniperus, Taxus, Buchs, Stechpalme, Aucuba, Lorbeer, Immergrün, Evonymus, Cryptomerien und Zypressen; ferner: die meisten Palmen, Cycas natürlich voran; ferner: weiße Rosen, Lilien, Jasmin usw. Alles was wohlriecht, ohne zu blühen, oder weiß blüht oder immergrüne oder glänzende Blätter hat, oder kleidsame Umrahmungen von Kränzen und Sträußen liefert oder zugleich unbekannt und schön ist, „tödelet". Ein stattlicher Index, der so ziemlich alle vornehmeren Zierpflanzen verdammt. Was bleibt denn schließlich noch übrig? Erster Grundsatz: was sich in die Suppe schnitzeln oder auf dem Markte mit Profit verkaufen läßt, tödelet niemals. Also Gemüse, das wäre das Ideal eines lebensfrohen Gartens.

Man glaube übrigens nicht, daß es sich beim Tödeln um bloße Interjektionen ohne weitere Folgen handelt. Erkundigen Sie sich bei den Gärtnern: die Scheu vor den vermeintlichen Gräberpflanzen führt zu tatsächlicher Ablehnung derselben, ja erreicht die Gewalt eines ängstlichen Aberglaubens. Gewisse Sträucher bleiben den Gärtnern unverkäuflich auf Lager, falls sich ihnen keine Gelegenheit bietet, sie auf dem Friedhof zu verwenden. Und gar nicht so selten trifft man Leute, die eine Höllenangst vor Zypressen oder einem Säulentaxus bekunden. „Um alles in der Welt möchte ich das nicht in meinem Garten haben."

Nun vermag ich ja gar leicht sowohl die allegorische Umdeutung immergrüner Sträucher nachzufühlen als auch die unangenehme Ideenverbindung, die sich bei demjenigen einstellt, welcher ein bestimmtes Blatt oder einen gewissen Geruch hauptsächlich oder ausschließlich bei nekrologischen Anlässen wahrgenommen hatte. Die Nebenumstände rufen eben die Hauptszene ins Gedächtnis zurück, folglich die Sargblumen und Friedhofbüsche den Tod. Denn daß der Gräbergeschmack einer Pflanze keineswegs einen direkten Anhalt in ihren Eigenschaften hat, also etwa in ihrer Farbe oder ihrem Geruch, sondern daß er ganz allein von außen durch unsere Erinnerungsvorstellungen hinzugetragen wird, darüber sind wir doch einig? Oder etwa nicht? Nun dann wollte ich Sie sofort überzeugen. Tödelet etwa einem von uns der Moschusgeruch? Im Gegenteil: er demimondelet, er rendez-wuselet. Fragen Sie dagegen einen Indienfahrer; der verspürt beim Moschusgeruch die Faust des Todes im Nacken. Folglich: nicht die besondere Geruchsempfindung an sich bestimmt die Vorstellung, sondern die zufällig sich damit verbindenden Gedächtnisbilder. Also, der kleine Gefühlschoc, der sich einstellt, wenn der Anblick oder der Geruch einer gewissen Pflanze die Erinnerung an ihre Verwendung bei Todesfällen wachruft, ist erklärlich und verständlich, ja in beschränktem Sinn sogar verständig, nämlich naiv-verständig, kindlich. Mehr oder weniger verspürt jeder auf seine Weise einen solchen unwillkommenen Erinnerungseindruck, nur daß ihn bei verschiedenen Menschen andere Gegenstände erzeugen. Mir z. B. tödelet's, wenn ich einen Zahnarzt rieche oder einen Chirurgen sehe oder von einer glänzend gelungenen Operation lese. Der Fehler beginnt, wenn dieser

naive Eindruck, statt durch den nachfolgenden vernünftigen Gedanken, den Gedanken, daß die begleitenden Umstände an dem traurigen Ereignis unschuldig sind, korrigiert zu werden, die Handlungsweise beherrscht, wenn eine sogenannte Gräberpflanze im Garten gemieden wird, oder was dasselbe ist, wenn ein Gesunder vor dem Anblick eines Chirurgen die Flucht ergreift. Dann wird die Geschichte einfach dumm. Oder ist es nicht dumm, herzlich dumm, deshalb auf die schönsten Gartenpflanzen zu verzichten, weil wir richtigerweise die schönsten Gartenpflanzen auf die Gräber setzen? Warum setzen wir sie denn auf die Gräber? Damit die Gräber, statt einen trostlosen Anblick zu gewähren, das Bild blühenden Lebens erhalten. Und nun sollen die nämlichen Gewächse auf dem Friedhof lebeln, hingegen im Garten tödeln? Und aus Furcht vor dem Tödeln müssen unsere Gärten einen möglichst nordischen, frostigen, sauertöpfischen Stil bekommen? Mir scheint, wenn etwas tödelet, so ist es vielmehr das.

Nichts geeigneter, uns von den Grabesvorurteilen gegen bestimmte Sträucher gründlich zu heilen, als eine Reise von Nordeuropa nach Südeuropa. Da lernen wir erkennen, daß jede Pflanze an der nördlichsten Grenze ihres freien Vorkommens zum Kirchhofgewächs eingeschränkt wird. Mit anderen Worten: jeder Ort hat die Gartenpflanzen seines südlichen Nachbars als Gräberpflanzen. Oder, umgekehrt ausgedrückt, was hier für Gräberpflanzen gilt, das sehen wir, wenn wir uns um eine Nummer weiter nach Süden begeben, in den Gärten. Noch dem Elsässer tödelt der Buchs, aber nicht mehr dem Schweizer; die Lebensbaumzypresse tödelt dem Berner, nicht mehr dem Luzerner; dem Luzerner tödelt der

Säulentaxus, nicht mehr dem Tessiner; dem Tessiner und teilweise auch dem Lombarden tödelt die Zypresse, aber nicht mehr dem Toskaner. Mit mehr Recht und Verstand als „es tödelt" sollten wir daher beim Anblicke solcher Dinge im Garten rufen „es wärmelet" oder „es südelet". Hätten unsere Kirchhofempfindungen, hätten unsere abergläubischen Vorurteile auch nur den mindesten Grund und Anhalt, so müßten ja Genua und Florenz längst ausgestorben sein, so müßten Lugano und Como den Eindruck trauernder Totenstädte machen. Machen sie einen solchen Eindruck? Warum aber machen sie ihn nicht? Weil unsere unheimlichen Ideenverbindungen sofort fröhlicheren den Platz räumen, sobald wir den Anlaß dazu erhalten, das heißt sobald wir unsere Kirchhofpflanzen überall massenhaft in den Lustgärten erblicken. Was ist mithin das Mittel, den anrüchigen Todesgeschmack unserer edlen immergrünen Büsche und Bäume abzustreifen? Sie in unsere Gärten zu setzen. Dadurch werden neue Ideenverbindungen, neue Vorstellungen, neue Erinnerungsbilder geschaffen, die den alten die Wage halten, bis sie endlich überwiegen. Warum tödelt uns der Buchs nicht wie unseren nördlichen Nachbarn? weil wir bei seinem Geruch zunächst an Bauerngärtchen und Sommerwirtschaften denken. Warum nicht die Rose, obschon wir sie auf Kirchhöfe pflanzen? Weil wir sie im Garten haben, weil wir sie sogar im Ballsaal antreffen. Warum nicht der Zivilstandsbeamte, obgleich er doch bei Todesfällen unvermeidlich ist? Weil er ebenfalls Heiraten schließt und Geburten verzeichnet.

Wer also dem Vorurteil trotzend eine Kirchhofpflanze, sagen wir z. B. einen Säulentaxus (Fastigiata) oder,

wo es das Klima erlaubt, eine Zypresse in seinen Garten setzt, tut hiermit ein verdienstliches Werk, indem er einmal seine Mitmenschen ermutigt und zugleich eine verfehmte, schöne Pflanze entsühnt. Es braucht nicht einmal einen sonderlichen Opfermut dazu, sondern bloß etwas Verstand. Denn so gefährlich, wie man sich das vorstellt, ist es nicht. Wohl möglich, daß einer vielleicht das Jahr darauf stirbt. Allein stirbt man etwa bei Salat und Schnittlauch nicht? obschon diese nicht im mindesten tödeln.

„Trauer-..."

Während es mit dem „Tödeln" eine zwar unverständige, doch immerhin rührende, fast ehrwürdig unverständige Bewandtnis hat, vermag ich dem sentimentalen Trauer- und Tränenkatalog unserer Gartenbotanik nichts als ungemischten Ekel entgegenzubringen. „Trauerweide", „Trauerzypresse", „Trauerzeder", „Trauerrose", „Tränenkiefer" und hundert ähnliche elegische Namen einer mondsüchtigen Pflanzenlyrik — das heult nur so in den Registern. Was da von der Natur weichen Wuchs und schwere Äste hat, folglich hängendes Gezweig, wuchtige Gruppierung und Schleppe bildet, das muß sich einen weinerlichen Namen gefallen lassen. Sobald aber einmal ein Name dazu kommt, dann wird es schon sehr schwierig, sich die unnützen willkürlichen Nebenvorstellungen vom Halse zu halten. Es ist daher ebenso verzeihlich, wenn einer eine „Tränenkiefer" oder „Trauerweide" nicht in seinem hellen Garten sehen mag, als es unverzeihlich war, eine besonders langhaarige Kiefer oder eine üppig hängende Weide durch romanhafte Namen der Backfischsentimentalität zu denunzieren und hiermit

zu degradieren. Denn an sich ist ja schon jede Symbolisierung einer Pflanze eine Erniedrigung derselben. Die Pflanze hat einen höheren Zweck in der Natur, als irgendwie gedeutet zu werden, nämlich Selbstzweck. Ihre wahre Bedeutung ist Leben, und Leben ist ernst. Eine symbolische Umdeutung durch den Menschen hat neben dem Lebensernst der Pflanze nur den Wert einer Tändelei. Und nun gar solch eine läppische Umdeutung, welche einfach und plump den Sinn der gebeugten Haltung eines trauernden Menschen auf die Pflanze hinüberträgt. Das ist nicht mehr bloß Tändelei, sondern abgeschmackte Tändelei. Nicht auf den konfusen „Eindruck", sondern auf den Ausdruck einer Pflanze kommt es an, was sie bedeute. Eine langhaarige Kiefer bedeutet üppige, weiche Kraft, keineswegs Trauer. Eine Pflanze trauert, wenn sie die Spitze verliert oder sonstwie verkümmert.

Eine heitere Symbolik, wenn alles, was in der Welt zufällig abschüssig ist, wenn jeder Rain, jeder Mantel, jede Schleppe Trauer bedeuten müßte! Bedeuten vielleicht die Röcke unserer Damen, die Schleppen ihrer Ballkleider, auch Trauer, weil sie abwärts fallen? Wie möchte man denn, daß sie ständen, damit sie Munterkeit bedeuteten? Und unsere nordischen Hausdächer, das sind wahrscheinlich Trauerdächer? Und der Bart eines Pompiers, das Geniehaar eines Geigers, das sind vermutlich Tränenmähnen, weil sie nicht in die Höhe stehen? Spaß beiseite, ich sehe nicht ein, wieso das ungereimter wäre als „Trauerweide" und „Tränenkiefer".

Ich möchte daher die Herren Gärtner bescheidentlich anregen, das ihrige beizutragen, um der albernen Goldschnittsymbolik, die sich aus dem Kommissionsverlag in die Botanik hinübergeschlichen hat, zu steuern.

Mit klaren Worten: Wo es jetzt in den Katalogen neben der lateinischen wissenschaftlichen Bezeichnung und neben dem deutschen Namen etwa noch lautet: „oder Trauer-", „oder Tränen-", da möchten sie, flehe ich, doch um des öffentlichen Geschmackes willen den sentimentalen Schimpfnamen einfach weglassen, damit er, so Gott will, endlich die verdiente Vergessenheit finde.

Wo ist die Winterlandschaft zu suchen?

Nehmen wir an, ein Westeuropäer, versehen mit den Augen eines Malers oder eines natursinnigen Dilettanten, reise anfangs Februar, wo im Norden strenge Kälte und fast beständiger Sonnenschein herrscht, gegen den 60. Breitengrad oder darüber hinaus und präge sich die dortige Winterlandschaft ein.

Da wird ihm zunächst gegenüber den heimischen Erinnerungen die Blässe und Eintönigkeit der Farbe auffallen. Der Himmel zeigt sich beim hellsten Sonnenschein nicht blau, sondern weißlich, wie mit Nebel bedeckt, so daß es oft schwer hält zu unterscheiden, ob eine freie oder eine umwölkte Atmosphäre vorliegt. Unten auf der Erde ist alles ununterbrochen weiß, von der Sonne verglastet, aber nicht gemalt. Da gibt es kein Fleckchen braunen Ackers oder gelben Weges, keine Saat, kein dürres Blatt, keinen sprudelnden Brunnen, keinen laufenden Fluß; sogar der Wald färbt nicht, sondern liefert nur dunkle Flecken; ein Büschel Unkraut am Wegesrande würde wie eine Garteninsel sehnsüchtig bestaunt werden. — Außer der Farbe wird ferner unserem Beobachter etwas fehlen, wovon er sich zunächst kaum Re-

chenschaft geben wird, was ihm aber, sobald er es ins Bewußtsein gefaßt, für sich allein schon die Landschaft verleiden muß: es gibt im nordischen Winter keine deutlichen Schatten, vor allem keine Schlagschatten. Beim gleißendsten Sonnenschein wandeln die Menschen umher wie die Peter Schlemihl, indem ihre Dichtigkeit auf dem Schnee bloß eine hellgraue, kaum merkliche und schlecht abgegrenzte Trübung hinterläßt; ein gleichmäßiges Blendlicht umspielt die Gegenstände rund herum. Meine Beobachtungen in dieser Beziehung sind mir von einem hervorragenden Physiker wissenschaftlich bestätigt und erklärt worden; das zerstreute Licht, so lautete seine Erklärung, die ich hier einfach wiedergebe, erreiche im Norden gegenüber dem direkten Sonnenlicht eine überwiegende Bedeutung. Was für einen Verlust aber das heißen will, eine Landschaft ohne markige Schatten, errät jeder Naturfreund.

Indessen, haben wir es überhaupt mit Landschaften zu tun? Selbst das ließe sich für einen großen Teil des Nordens, nämlich für die sarmatische Ebene bestreiten. Ohne uns in eine Erörterung des schwierigen Begriffs einer Landschaft im ästhetischen Sinn des Wortes einzulassen, dürfen doch Gruppierung und Einheitlichkeit als wesentliche Grundbedingungen einer „Landschaft" gelten. Davon kann jedoch in vollkommen flachen Strichen, zumal bei unordentlicher Abgrenzung von Feld und Wald nur ausnahmsweise die Rede sein. Und zwar werden die Ausnahmen am ehesten im Sommer stattfinden, wo Farben und Düfte scheiden und vereinigen, und das mannigfache Himmelsbild mit den irdischen Flächen und Wellen Stimmungsverwandtschaften eingeht. Selbst die Poesie winterlicher Einsamkeit und

Trübseligkeit verlangt die Anwesenheit irgendeines wärmeren Motives, das wir in südlichen Schneelandschaften auf Schritt und Tritt, in nördlichen nur ausnahmsweise finden. — Endlich läßt auch noch die Zeichnung der Einzelheiten zu wünschen übrig. Unsere winterlichen Wälder bieten uns, abgesehen von ihrer Farbenpracht, schon durch die bloße Form ihrer entlaubten Äste eine Fülle von herrlichen Abwechslungen. Die gewaltigen Fichten und Edeltannen, die schlanken Pappeln, die mächtigen Stämme der Eichen und Buchen, dann wieder die unendlich verschiedenen Formen der Obstbäume, das alles erscheint demjenigen, der von Norden kommt, mitten im Winter wie ein Paradies. Dort bestimmen nur zwei ewig wiederkehrende Hauptgestalten den Wald: die traurige Birke, deren weißer Stamm in der allgemeinen Bläße der Umgebung natürlich nicht jene prächtige Kontrastwirkung hervorbringt, wie in unseren mitternächtigen Parkgängen, und die kümmerliche sibirische Tanne, deren Armseligkeit schon aus der nordischen Redensart hervorgeht, daß Tannenwälder keinen Schatten gäben. Kiefern, denen man auf sandigem Boden am ehesten in der Nähe von Wohnungen begegnet, sind schon erfreuliche Oasen, und ein entlaubter Apfelbaum mutet uns wie eine Zierpflanze an.

Und nun vergleiche man damit unsere mitteleuropäische Schneelandschaft, zumal in Gebirgsgegenden! Der Schnee mag noch so tief liegen, an den Abhängen der Hügel und Berge leuchtet es von den Äckern in allen Tönen des Braun bis zum Gelb und Schwarz, grüne Saaten blicken hervor, die Buchen- und Eichenwälder prangen im wunderbarsten Rot, ein azurblauer Himmel schaut auf uns herab, blau sprudeln die Quellen und rin-

nen die Flüsse, während trägere Wasser in tausend herrlichen Motiven, unter welchen ein plötzlich erstarrter Wasserfall mit seinen Nadeln und Zapfen wohl das entzückendste sein mag, für einige Stunden oder Tage Brücken bilden. Die im grimmigsten Winter noch kräftige Mittagsonne malt die Landschaft mit Silber und Gold und tuscht die Schatten mit samtenem Schwarz; sie erweist sich stark genug, nach den strengsten Nächten die obersten Schneedecken zu schmelzen und von den stattlichen Linden und Buchen den kristallenen Schneeduft wie Blütenregen herunterzufegen, untermischt mit wuchtigen Bescherungen, die uns oft plötzlich von sämtlichen Zweigen gleichzeitig zugedacht werden, den Atem vor kühler Wonne und diamantenem Glanz benehmend. Dazu endlich noch der majestätische Hintergrund der Alpen und das klassische Profil der zunächstgelegenen Hügelkette, die durch den Schnee sich noch gewaltiger zu erheben scheint.

Von dem Reichtum an Schönheiten, welche eine Schneelandschaft in den österreichischen oder schweizerischen Voralpen dem Auge bietet, hat der Nordländer keine Ahnung, der Norweger nicht ausgenommen. Wer deshalb davon träumt, einen Winter im Norden zuzubringen, möge es eiligst tun, damit er die unabsehbaren ästhetischen Genüsse unseres Winters schätzen lerne: es sei denn, daß er im Norden dasjenige antreffe, was zwar in Wirklichkeit nicht dort ist, was jedoch sein Glaube mit hingebracht hat: ein keineswegs schwieriges, sondern recht gewöhnliches Kunststück. Der ästhetische Genuß einer Winterlandschaft, so lautet also meine Überzeugung, gerät am höchsten an der südlichen Schneegrenze, in den bewohnten Alpen.

Von der „singenden" Aussprache

Vor allem ist klarzustellen, daß das „Singen" der Rede mit dem musikalischen Singen nicht das mindeste zu tun hat, auch nicht so viel, daß etwa musikalisch veranlagte Völker oder Menschen eine größere Neigung verspürten, in der Rede zu „singen". Ganz im Gegenteil: es „singen" am ehesten diejenigen, die nicht singen können. Die Italiener „singen" nicht. Wenn Patti neben ihrer Gesangspartie ein paar Worte zu sprechen hat, so spricht sie diese Worte überaus kalt und nüchtern.

Es wird denn auch das „Singen" der Rede nirgends als ein Vorzug, sondern überall als ein Fehler betrachtet, weshalb jede Provinz mit Vorliebe dem Nachbarn „Singen" zuschreibt, keine sich selber dazu bekennt.

Was versteht man nun aber eigentlich unter „singender" Aussprache oder genauer unter singendem Tonfall?

Singen heißt nicht etwa die Musik des Tones, also die mathematisch genaue Beobachtung einer gewissen Tonhöhe; auch nicht der jähe Wechsel zwischen hohen und tiefen Tönen; auch nicht die Tonfolge im Dreiklang.

Das alles ist nicht Singen; es ist sogar das Gegenteil des Singens. Der Slave, der bald in den höchsten Fistelstönen, bald im tiefen Brummbaß redet und ganze Sätze auf eine einzige Note stimmt, singt nicht. Der Süddeutsche und Schweizer dagegen, wenn er sich auch noch so monoton zwischen zwei naheliegenden Intervallen bewegt, singt. Nämlich unter Singen versteht man das Schwanken der Tonhöhe innerhalb eines einzigen Vokals und wäre die Schwankung noch so gering. Solch eine Schwankung entsteht aber, wenn der Sprechende einen Gefühlsausdruck

in den Vokal legen will, in der Weise, daß er durch verschiedene Tonstufen das Gefühl versinnbildlichen möchte. Ein freudiges Ja, ein ärgerliches Nein durchläuft bei dem Süddeutschen eine ganze Tonskala, was einem Romanen, einem Slaven niemals widerfährt. Was tun denn diese in vorliegendem Fall? Sie verwenden das Tempo, die Tonstärke und die Tonhöhe, sie fügen erklärende Adjektiva hinzu, aber unter keinen Umständen werden sie von der einmal angeschlagenen Tonhöhe innerhalb des nämlichen Vokals hinauf- oder hinabgleiten. Nie werden Sie aus italienischem Munde ein No in so ausdrucksvoller Weise vernehmen, wie unser „Nein“; es bleibt bei einem festen No. Sie können den Unterschied innerhalb des Deutschen selbst wahrnehmen: schildert einer seine überstandenen furchtbaren Zahnschmerzen derart, daß er durch die Töne, die er in das a und u des Wortes „furchtbar“ legt, Eindruck zu machen versucht, dann singt er. Der andere, nicht Singende, verlegt zu demselben Zweck das ganze Wort „furchtbar“ in die höchste Fistelregion.

Dem Singenden wird seine Aussprache „gemütvoll“, die entgegengesetzte rufende Redeweise eisig-kalt erscheinen. Und so verhält es sich auch in der Tat. Nichtsdestoweniger bedeutet das rufende Sagen eine höhere Stufe, weil es neben Stimmfestigkeit größere Selbstbeherrschung und Objektivität voraussetzt, weil es ferner dem Zweck der Umgangssprache, das heißt der Verständigung, angemessener ist. Wir haben ja die Rede nicht, um Gefühle nachzuahmen, sondern um Gedanken auszudrücken. Sprachmalereien und -schauspielereien sind allemal primitive, naive Unternehmungen. Dazu kommt noch, daß der letzte Grund des Singens aus einer gewissen Schwerfälligkeit der Gedanken oder der Zunge stammt; man wirkt durch

den Ton, weil das bequemer ist, als das Gefühl mittels ergänzender Worte auszudrücken. Demgemäß eignet das Singen den gemütlichen, etwas maulfaulen Provinzbewohnern, während die redegewandten Hauptstädte und die uralten Kultursprachen das kühlere, aber vornehmere Sagen, Rufen und Flüstern pflegen.

Zur Erlernung fremder Sprachen ist ein singender Tonfall der Muttersprache eines der allergrößten Hindernisse.

Zur Fremdwörterfrage

Wie bekannt, ist in Deutschland seit Jahren eine Bewegung zur Reinigung der deutschen Sprache von überflüssigen Fremdwörtern im Gange; eine eigene Verbindung hat sich zu diesem Zwecke gebildet, eine regelmäßig erscheinende Zeitschrift sucht die Sache dem Volke ans Herz zu legen; die Obrigkeit leiht ihr ihre Gunst und starke Mithilfe, so daß gegenwärtig wohl kaum ein Fach oder ein Geistesgebiet gänzlich von diesem nationalen Streben unberührt geblieben ist.

Stellen wir uns nun auf den unparteiischen Standpunkt eines Beobachters, den die Sache praktisch gar nichts anginge, so werden wir wohl kaum zaudern, die Bestrebungen der deutschen Sprachreiniger im großen und ganzen gut und vernünftig zu heißen. Denn ein Besen tat weiß Gott not, das wird jeder bestätigen, der die norddeutsche Umgangssprache an der Quelle zu kosten Gelegenheit hatte, und der sich darüber klar geworden ist, aus welchen Beweggründen die Bescherung stammte. Die Mehrzahl der Fremdwörter verdankt ja ihre Aufenthaltsbewilligung in der deutschen Sprache

keineswegs, wie die Gegner glauben machen wollen, einem logischen Bedürfnis, einer Begriffsnot, einer Wortarmut, sondern vielmehr der schmählichen, abgeschmackten Prahlsucht. Gewisse Stände dünken sich vornehm, wenn sie französische, andere, wenn sie lateinische Brocken zum besten geben; nicht um ein feineres Verständnis zu vermitteln, sondern im Gegenteil, um womöglich gar nicht verstanden zu werden, reden sie in Zungen; denn nicht verstanden werden, halten sie für gleichbedeutend mit einer Auszeichnung. Die Überhebung, mit welcher andere Völker dem Fremden begegnen, übt der Deutsche an seinen Volks- und Sprachgenossen; das gehört zu seinem Nationalvergnügen. Der Russe ist stolz darauf, daß einzig er die lateinischen Abstraktworte, das Gemeingut der übrigen, europäischen Völker, nicht braucht, weil er die zartesten Begriffe aus eigenen slavischen Wurzeln zu bilden versteht; der Franzose verleiht jedem Fremdwort, das nicht der lateinischen Mutter- oder der griechischen Tantensprache entstammt, eine verächtliche Nebenbedeutung; der Deutsche umgekehrt hält das geliehene Wort stets für das vornehmere. Die verdiente Strafe für eine solche Gesinnung liefert der Humor der Weltordnung, indem er die gelehrttuerische Prahlerei der Unwissenheit überführt und der Lächerlichkeit überantwortet. Denn ohne die plumpsten Fehler hinsichtlich der Betonung, der Aussprache und der Sprachregeln geht es an denjenigen Orten, wo Fremdwörter als Verzierungen betrachtet werden, niemals ab, zumal wenn es sich um französische Brocken handelt. Der Berliner Ovisier und Portiö, der deutsche Zahlóng, die Chansonette (statt Chanteuse), die Balletteuse (statt Ballerine), die table d'eau und unzählige andere Beispiele

geben dafür Zeugnis. Jedes französische Wort muß schon deswegen ohne Ausnahme und ohne Gnade und Barmherzigkeit aus der deutschen Sprache entfernt werden, weil der Deutsche unvermeidlich bei diesem Anlaß wenigstens einen, meistens drei Fehler und obendrein allerlei Tonabscheulichkeiten begeht.

Mit den lateinischen und griechischen Fremdwörtern verhält es sich scheinbar besser, doch nur deshalb, weil dem überlieferten Sinn und der einmal angenommenen Aussprache kein lebendiges Muster gegenübersteht. Wer jedoch darum meinen sollte, die Benützung dieser Brocken hätte nichts auf sich, die Verpönung derselben entspringe lediglich einer puristischen Schrulle, dem empfehle ich zwar nicht weitläufige Abhandlungen zu lesen, wohl aber zwei Proben an sich selbst anzustellen. Schreibt mein Leser selbst, so versuche er es einmal, Neugier halber, einen seiner rasch hingeschriebenen Aufsätze nachträglich von allen Fremdwörtern strengstens zu reinigen. Das wird ihn gewiß sauer ankommen und nicht überall wird es gelingen; allein unter zehn Fällen gelingt es sechs oder sieben Mal. Vergleicht er dann den solchermaßen veränderten Aufsatz mit dem frühern, ursprünglichen, so wird er zu seiner mehr oder weniger großen Überraschung unfehlbar den Eindruck erhalten, daß der letztere nicht bloß sauberer, sondern zugleich vornehmer, klarer und eigentümlicher, ich meine, die Ansichten und den Charakter des Verfassers treuer widerspiegelnd, lautet. Das kommt daher, daß die Fremdwörter Gemeinplätze sind, Redensarten, aber nicht Gedanken bedeutend und mindestens drei bis vier ähnliche, doch verschiedene Begriffe verschwommen bezeichnend. Darum eben wird uns die Verdeutschung so schwer, weil sie den Geist nö-

tigt, aus dem verschwommenen Nebel den genauen Gedanken herauszulesen, weil sie ihn zur Wahl zwischen mehreren Ersatzwörtern zwingt, welche natürlich niemals vollständig dem Fremdwort entsprechen können, da sich um das Fremdwort durch den täglichen Gebrauch allerlei unklare Begriffsbeimischungen angehäuft haben. Ich möchte das Fremdwort mit einer Münze vergleichen, deren Inschrift niemand mehr liest, an deren zweifelhafter Überkrustung jedoch die Spuren von jedermanns Händen wahrnehmbar bleiben. Ein solches Geld mag einem durch Gewohnheit vertraut werden, dasselbe ist auch ohne Zweifel wohlfeiler, bequemer und leichter erhältlich, allein die Zumutung an den Schriftsteller, edles Gold auszugeben und sein eigenes Bild deutlich darauf zu prägen, ist für ihn ebenso ehrenvoll wie heilsam. Eine mit Fremdwörtern gespickte Schreibart wird schwerlich eigenartig und ursprünglich sein.

Dies der erste Versuch. Nunmehr der zweite, noch einfachere. Wer nicht selbst schreibt, der nehme auf Geratewohl einige deutsche Bücher aus den letzten Jahrhunderten oder auch Jahrzehnten vor. Dabei wird er, wenn er seine Eindrücke aufmerksam prüft, folgendes Ergebnis finden: Diejenigen deutschen Worte, die heutzutage nicht mehr gebräuchlich sind, werden ihn mitunter befremden, andere Male etwas bäuerlich anmuten, so daß er über sie freundlich lächelt, wie man über die Einfalt eines ungelenken Kindes lächelt, weit häufiger jedoch werden sie seine unmittelbare Zustimmung gewinnen, so daß er den alten Schriftsteller darum beneidet und vielleicht gar unbewußterweise sie ihm ablernt. Der Gesamteindruck des außer Gebrauch gesetzten deutschen Wortschatzes bleibt derjenige der Kraft

und Urſprünglichkeit, etwa einmal auch der Unbeholfenheit, doch nicht derjenige des Alters und des Moders. Sobald dagegen ein ſolches Fremdwort, das wir heutzutage nicht mehr anwenden, aus dem Satz ins Auge ſticht, nimmt ſich dieſes jetzt ſo über die Maßen wunderlich aus, daß wir hell auflachen müſſen. Das iſt nun Zopf, das iſt alt, das iſt geſchmacklos. Vollends ein mit Fremdwörtern durchſpickter Stil aus früherer Zeit ſcheint uns in das fernſte rohe Mittelalter zu verſetzen, obwohl das Buch vielleicht nicht hundert Jahre alt iſt. Man vergleiche nur Hallers Briefwechſel mit demjenigen Leſſings: Haller ſcheint aus fernen Jahrhunderten zu uns zu ſprechen, während Leſſing ſich ſo friſch ausnimmt, als hätte er geſtern geſchrieben. Auch Luthers Bibelüberſetzung verdankt ihre unvergängliche Jugend nicht zum wenigſten der kühnen Verdeutſchung des unmöglichſten Tohuwabohu; an Berechtigung, einige zehntauſend hebräiſche Sprachbildungen ſtehen zu laſſen, „weil die Verdeutſchung den Sinn nicht vollſtändig wiederzugeben vermöge“, hätte es ihm wahrlich nicht gefehlt. Eine zweite Hauptwahrheit lautet mithin folgendermaßen: Wer ohne jedes Bedenken oder gar mit Behagen Fremdwörter in ſeinen Stil ſät, wird zwar bei ſeinen Mitlebenden möglicherweiſe den Schein hervorragender Schulbildung gewinnen, dafür aber ohne jeden Zweifel bei der Nachwelt das Urteil der Barockheit eintauſchen. Und zwar, wohlverſtanden, bereits bei der nächſten Nachwelt, denn Fremdwörter veralten unglaublich raſch, kaum weniger raſch als die Mode, weil an die Stelle der einſtigen Lieblinge andere geſetzt werden.

Fremdname und Orthographie

Wenn ich im Italieniſchen Kokodril ſtatt Krokodil, Politeama ſtatt Polytheama als Regel zu Recht beſtehen ſehe, wenn ich Amfitheater für Amphitheater ſprechen höre, ſo überkommt mich eine barbariſche, aber innige Seligkeit. Da iſt nun ein Volk, das ſyſtematiſch alle griechiſchen th und ph, deren Vernachläſſigung uns in der Schule wie eine Todſünde gegen den heiligen Geiſt der Kultur dargeſtellt wurde, einfach in t und f vereinfacht. Und dieſes Volk iſt dasſelbe, welches uns den Geiſt der antiken Kultur wiedergeſchenkt hat. Es ſcheint alſo, daß die pünktliche Nachſchreibung griechiſcher Namen und griechiſcher Geiſt doch etwas weiter voneinander entfernt iſt, als unſere humaniſtiſche Scholarchie aus dritter Hand meint. Die Fehler einer Generation werden zu Regeln für die Nachkommen: wir ſtrafen den Gymnaſialſchüler, welcher „Xerxes“ oder „Ahasverus“ unrichtig ſchreibt, während dieſe Worte doch ihrerſeits nichts anderes ſind als griechiſche und lateiniſche Verballhornungen perſiſcher Namen. In griechiſchem Geiſt handelt der, welcher ſich um die Rechtſprechung und Rechtſchreibung fremder Namen einen Kuckuck kümmert.

Es ſtände beſſer um unſere deutſche Sprache, wenn ſie wieder wie ehedem und wie das Italieniſche von heute den Mut und die Kraft beſäße, unbekümmert um die Gelehrtheit, die Fremdwörter barbariſch, aber mundgerecht zurechtzuſtutzen. Schreibe ich dagegen „Bacchus“ und „Sappho“, nachdem die deutſche Sprache ſchon glücklich über dieſe alphabetiſchen Ungeheuer weggeſchritten, ſo mache ich mich einfach des Dünkels ſchuldig. „Seht

es und hört es, Ihr Völker, ich weiß, daß im Griechischen noch ein k vor dem ch und ein p vor dem ph gestanden hat.“ Eine wichtige Weisheit! und eine feine Überlegenheit! Da tut mir die italienische „Sinfonie“ in der Seele wohl, welche zwar zwei schauerliche orthographische Schnitzer enthält, aber der Welt die Instrumentalmusik geschenkt hat.

Volk und Mensch

Die Persönlichkeit des Dichters

(Vortrag)

Die Hochschätzung der dichterischen und künstlerischen Persönlichkeit, die fast selbstverständlich scheint, ist gleichwohl das Produkt einer raffinierten Kultur. Der naive Mensch genießt ein Kunstwerk wie einen Kuchen: er läßt sich's schmecken, ohne sich im mindesten um den Verfertiger zu kümmern, ja ohne nur nach seinem Namen zu fragen.

So tut das Kind mit seinen Bilderbüchern, dem es vollständig einerlei ist, ob sie von Meggendorfer oder Flinzer oder wem sonst herrühren. So tut der Lehrjunge, welcher eine Opernmelodie pfeift, deren Herkunft zu erfahren ihn nicht kümmert. So tun unsere Dienstmädchen, die wir ins Theater schicken, indem sie nachher zwar genau den Hergang des Stückes zu erzählen, aber gewiß nicht den Namen des Verfassers zu nennen wissen. So tat jener Schullehrer, von welchem uns erzählt wird, daß er auf die Frage nach der Bedeutung der Worte Uhland und Schiller in einem Gedichtbuch die Antwort erteilte, das wären geheime technische Winke für den Setzer.

In unliterarischen Zeitaltern verfährt eine ganze Nation mit der nämlichen Nachlässigkeit, so daß sogar umfangreiche und schönheitsgewaltige Riesenwerke ohne Verfassernamen auf uns gekommen sind, so z. B. die homerischen Gedichte und die Nibelungen. Dann nennt man's Volkspoesie; einen Titel, der einen verhängnisvollen Irrtum einschließt. Was man Volkspoesie nennt, ist im Grunde einfach anonyme Poesie. Auf welche Weise aber die Anonymität entstand und noch heute entsteht, das

können Sie alltäglich kontrollieren, da jetzt wie vor zweitausend Jahren der naive Mensch, mit andern Worten das Volk, jedes Kunstwerk anonym genießt, anonym weitergibt und hiermit binnen kurzer Zeit anonymisiert. Gehen Sie in die Dörfer und fragen Sie die Leute, die den „guten Kameraden" oder „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten" singen, nach den Verfassern; sie haben die Namen in der Schule gelernt, aber nachher wieder vergessen; existierte nicht eine Wissenschaft der Literaturgeschichte, so wären sie bald für die ganze Welt vergessen. Wie denn in der Tat populäre Gedichte solcher Männer, welche die Literaturgeschichte zu erwähnen nicht der Mühe wert hält, in zwei Generationen schon fast gänzlich anonymisiert erscheinen, auch wenn man ursprünglich den Verfasser gar wohl kannte und nannte. So erging es dem Vereinlied, dem Doktor Eisenbart, dem lieben Augustin und den sämtlichen patriotischen Nationalhymnen. Die Gelehrten kennen den Verfasser noch, das Volk hat ihn bereits vergessen. Zuweilen gelingt es der Gelehrsamkeit, eine bereits im Verlöschen begriffene Identität in elfter Stunde künstlich wieder aufzufrischen, wie z. B. für die Wacht am Rhein und den Struwwelpeter.

Wie unbefangen, ich möchte fast sagen, wie dreist sich das Volk alles und jedes, was ursprünglich persönlich war, als sein eigenes nationales Produkt aneignet, das können Sie am besten beurteilen, wenn Sie nach der zeitlichen Entfernung auch die räumliche befragen, indem Sie sich einfach über die Grenze bemühen. Was diesseits noch als das Erzeugnis eines bestimmten Verfassers gilt, heißt jenseits schon Volkspoesie. Heines allbekanntes, hundertmal gedrucktes Lied von den schönsten Augen wurde mir in Rußland ganz fröhlich als russisches Volkslied ange-

boten. Was würden Sie aber vollends dazu sagen, wenn ich Ihnen als möglich hinstellte, daß Beethovensche Sonaten einmal als Volkslieder aufmarschierten? Nun, ich habe es mit eigenen Ohren und Augen erlebt. Eine Zigeunerbande kündigte eine alte zigeunische Volksweise an und sang unter diesem Titel: den ersten Satz der Sonate pathétique samt der Introduktion und ohne die Läuferpassagen zu vergessen! Solche Erfahrungen und Beobachtungen sind geeignet, bei Denkenden den landläufigen Begriff von Volkspoesie zu korrigieren. Nämlich Volkspoesie ist nicht unpersönliche Poesie, nicht Produkt irgendeiner kollektiven Volksseele, sondern einfach eine nachträglich anonymisierte Anthologie von verschiedenen Verfassern und zwar meistens von gebildeten Dilettanten, denen ausnahmsweise aus Unvorsichtigkeit etwas Gelungenes passierte. Von den großen individuellen Künstlern zu der Volkspoesie flüchten, heißt einfach die Meister der Kunst gegen Schullehrer, Pfarrer und Advokaten vertauschen.

Wenn nun dergestalt das Volk, also der naive Mensch, ein eingefleischter Anonymisator ist, so sehen Sie leicht ein, daß von hier bis zum modernen Persönlichkeitskultus ein ungeheurer Weg zurückgelegt werden mußte.

Vor allem mußte gelernt werden, daß das Kunstwerk einen i d e a l e n Wert von unermeßlicher Höhe repräsentiert; was bekanntlich dem naiven Menschen nichts weniger als leicht eingeht. Dichterprodukte, welche der moderne Bildungsstaat mit Gold aufwägt und deren Auffindung dem glücklichen Gelehrten Ruhm, Ehren, Orden und Pensionen einbringt, gibt das Volk als wertlose Schnurrpfeifereien verächtlich von Mund zu Mund und von Großmutter zu Enkel. Was für eine Mühe hatten

die Sammler, die herrlichen Volksepen der Serben vorgetragen zu erhalten! Denn die Sänger schämten sich des „kindischen Zeuges". Ähnlich erging es Grimm bei der Sammlung der deutschen Volksmärchen. Überall und immer gilt dem Ungebildeten die Kunst für Tand und der Künstler für einen Tändler. Wer seine Kindheit im Volke zugebracht hat, weiß davon zu erzählen.

Dann mußte man darauf aufmerksam werden, daß das Gediegene in den Künsten *seltener* gefunden wird als im Handwerk, daß mehreres Tüchtige aus der *nämlichen Quelle* zu fließen pflegt, daß Tausende nichts, *einer unermeßlich viel* Schönes zu leisten vermag. Das Erstaunen hierüber begründet den populären Ruhm, welcher nicht sowohl demjenigen zuteil wird, der Großes, als demjenigen, der wiederholt Auffälliges leistet. Dann pflegt das Volk auch, nachdem es sich einmal mühsam einen imponierenden Namen gemerkt, ihm alles herren- und namenlose Kunstgut zuzuschreiben, wovon die Literaturgeschichte der alten Völker viele Beispiele aufweist. Denken Sie an die Psalmen Davids und an die Sprüche Salomos, von welchen neun Zehnteile „unecht" sind, das heißt von anonymisierten Verfassern stammen. Also statt „Jedem das Seine" urteilt das Volk in Kunstsachen: „Wer da hat, dem wird gegeben."

Ein weiterer und sehr schwieriger Schritt war die Beobachtung, daß Vollkommenes im kleinen oder großen nur von *persönlich Großen* geschaffen werden kann. Wie ungemein schwierig diese Erkenntnis ist, zeigt Ihnen die Schar der lyrischen Dilettanten, welche in ihrem harmlosen Gemüt keine Ahnung davon haben, daß auch das kleinste Lied eine hervorragende Originalität des Dichters voraussetzt, sondern allen Ernstes von irgend-

welcher Begeisterung Gelingen hoffen. „Die Gunst der Stunde." „Der Kuß der Muse." Schön und gut. Leider genießt diese Gunst nur derjenige, der ohnehin Günstling ist, und die Muse küßt nur Gesichter mit scharf ausgeprägtem Profil. So ausschlaggebend ist in aller Kunst die Persönlichkeit, daß selbstschaffende Künstler aus der geringfügigsten Probe sofort zu entscheiden vermögen, ob derjenige, der diese einzige Seite geschrieben, überhaupt ein Berufener oder ein Schwächling ist.

Es hat also die Frage nach der literarischen Persönlichkeit des Dichters und Künstlers ihre hohe Berechtigung; ja auf sie reduziert sich schließlich die wahre Kunstkritik.

Allein diese Frage kann auch ausarten und sie ist ausgeartet. Dies geschieht aber, sobald literarhistorische Überbildung das Kunstwerk in die zweite Linie, die Persönlichkeit des Künstlers dagegen in die erste rückt. Verschiedene Beweggründe haben unsere Generation hierzu verführt: Byzantinisches Klimbim, ich meine den Götzendienst und die Heiligenlegenden um unsere Klassiker herum, ferner andächtige romanhafte Klatschsucht, welche nicht in Frieden sterben kann, ehe sie jedem Künstler ein Liebschäftchen angekuppelt hat (denn all unsere Kunstweisheit mündet ja schließlich in Frauengestalten), ferner allerlei ethischer Aberwitz, wie und wasmaßen des Künstlers höchstes Kunstwerk sein Leben sein solle (eine Forderung, welche Shakespeare zu einem bedenklichen Pfuscher erniedrigen würde) und endlich die Hauptsache: Die wachsende Unfähigkeit, das Kunstwerk aufrichtig zu genießen. Deshalb gibt man seine Visitenkarte beim Künstler ab.

So ist ein Dichterkultus und eine Genieſucht endemisch geworden, deren schädliche Wirkungen auf die Literatur ich Ihnen hier in der Kürze natürlich nicht entwickeln kann. Wenn Sie jedoch etwa vielleicht glauben, daß dergleichen den Patienten angenehm sei, so bitte ich um die Erlaubnis, das Gegenteil behaupten zu dürfen. Zwar nicht etwa, als ob es den Geschmack der hohen Herren beleidigte, daß man ein gar so übertriebenes Wesen von ihnen machte! Denn der Künstler oder Literat, welcher in seinem Herzen zugäbe, daß man ihn überschätze, muß erst noch geboren werden. Sondern einfach, weil die Sucht nach der Persönlichkeit des Künstlers naturgemäß von fertigen Vorstellungen, also von Forderungen begleitet ist, welche der Berufene unmöglich erfüllen kann, während der gehalt- und haltlose Nachahmer sich ihnen mit Leichtigkeit anpaßt. Dann geht es mit den zugedachten Ehren, wie wenn Sie den Amseln Brot streuen: die Sperlinge werden davon fett; die Amseln aber frißt die Katze.

Nämlich die Forderungen eines Zeitalters an des Dichters Persönlichkeit sind unfehlbar ungereimt. Erstens weil sie ihm zumuten, dem retuschierten Bild zu gleichen, das von einem Vorhergegangenen abstrahiert wurde; zweitens weil die Forderungen alle fünfzehn Jahre wechseln und überdies mit Vorliebe einander widersprechen, so daß der arme Musenwurm, um den populären Wünschen zu genügen, wenigstens vier verschiedene Charaktere besitzen müßte; drittens, weil die Forderungen meistens einen kleinen Stich ins Kindische haben.

Die Geschichte steht mir zum Zeugen, daß ich nicht übertreibe. Ein Jahrzehnt lang wird als unerläßliche

Bedingung der Anerkennung vom Dichter verlangt, daß er beständig greine und seufze. Ein anderes Mal soll er als verrückter Pudel mit offenem Hemdenkragen und zerrissenem Gemüte einherstürmen und zwischen zwei Reimen drei Herzen knicken. Wieder ein andermal soll er harmonisch ausgeglichen auf der linken Zehenspitze balancieren, den kleinen Finger zierlich an den Mund gedrückt wie eine Terpsichore. Dann plötzlich wieder lautet die Parole: Ruppigkeit und Struppigkeit. Wer keine Borsten aufweist, wer kein in der Wolle gefärbter Philister, kein Erzpedant ist, dem wird jetzt die Dichterqualität abgesprochen. Und kaum daß man sich etwas von dem Schrecken erholt hat, siehe da: nun soll er wieder vom Scheitel bis zur Sohle psychopathisch sein wie eine stigmatisierte Nonne.

Bemerken Sie wohl, daß für alle diese Forderungen Beispiele aus Geschichte und Gegenwart vorliegen, und daß jedesmal die Forderung als unerläßlich gehandhabt wird.

Was sind nun demgegenüber die wirklichen gemeinsamen Merkmale der dichterischen Privatpersönlichkeit? Es verlangt ja nach ihnen nicht bloß die fürwitzige Neugier, sondern auch jenes edle Dankgefühl, das uns auffordert, demjenigen, dessen Werk uns Genüsse intimster Art geschenkt, näher zu treten. Außerdem hat die Frage einen psychologischen, ich möchte sagen: naturwissenschaftlichen Reiz.

Ich hoffe nun, Sie werden es mir nicht als mephistophelische Denkungsart auslegen, wenn ich Ihnen im folgenden den Satz zu beweisen suche, daß die nähere Bekanntschaft mit der Privatpersönlichkeit des Dichters in den meisten Fällen kein Gewinn heißen darf, sondern

daß man sich vielmehr zu seiner räumlichen oder zeitlichen Entfernung Glück wünschen soll. Nicht als ob ich meinte, die Wertschätzung verlöre durch die Bekanntschaft. Gleich Ihnen bin ich davon überzeugt, daß die Vorzüge die Fehler und Schwächen überwiegen. Allein die Vorzüge liegen nicht für jeden auf der Hand, während die Fehler derart sind, daß sie den geselligen Verkehr beeinträchtigen, wenn nicht gar in Verdruß verwandeln. Schon aus einem einzigen flüchtigen Besuch erwächst in vielen Fällen das Gefühl der Enttäuschung, welches nicht immer bloß in kindlichen Voraussetzungen des Besuchers seinen Grund hat. Bedenklicher noch wird der vermeintliche Verlust durch häufigeren Umgang. Da pflegt der mitgebrachte Nimbus gänzlich zu verfliegen. Öfterer Verkehr, wenn er oberflächlich bleibt, ist sogar das sicherste Mittel, einen hervorragenden Mann zu unterschätzen. Geistreich sagt das La Bruyère: „Wer kennt einen großen Mann am wenigsten? Seine Bekannten." Erst die Freundschaft und die Liebe findet den persönlichen Wert des Privatcharakters unter den zahlreichen Schwächen heraus und selbst dazu bedarf es eines milden und großen Herzens. Denn auch da handelt es sich nicht sowohl um Genießen und Bewundern, als um Ertragen und Entschuldigen. Als der schwedische König Karl XIII. der Witwe des berühmten Dichters Bellmann dazu gratulierte, einen so großen Mann zum Gemahl gehabt zu haben, seufzte sie: „Ach Gott, Majestät, wenn Sie nur wüßten, wie unausstehlich er war!" Der Grund der Unausstehlichkeit oder sagen wir richtiger und gerechter: der Unersprießlichkeit des dichterischen Privatcharakters beruht nun nicht etwa in Kleinheit, die den Gegensatz zur künstlerischen Größe bil-

dete, wie der Neid der Mittelmäßigen das Verhältnis darstellen möchte, sondern die Unerquicklichkeit ist eine unvermeidliche pathologische Folge seines Schaffens, also eine Berufskrankheit. Während aber andere Berufsarten nur den Körper krankhaft beeinflussen, zieht die fortdauernde produktive Phantasiearbeit auch noch das Temperament und mitunter sogar den Charakter in Mitleidenschaft.

Von den enormen Anforderungen, welche der Dichterberuf, wenn er mit Ernst und Größe aufgefaßt wird, an den Menschen stellt, von den peinlichen Gewissensorgen und Seelenängsten, welche der eigentlichen Arbeit vorangehen, macht man sich nämlich kaum eine ahnende Vorstellung. Es ist nichts weniger als das Opfer eines ganzen Lebens, täglich von neuem dargebracht. Die Muse „besucht" nicht ihren Auserwählten, sondern sie tyrannisiert ihn schonungslos von frühester Jugend bis zum letzten Atemzuge.

Wenn Sie die Biographien ausgezeichneter Dichter lesen, so werden Sie finden, daß meistens schon das Kindesalter einen fortwährenden Krieg bildete, indem diejenige Eigenschaft, welche ich den Keim alles Talentes nennen möchte, nämlich die Wahrhaftigkeit gegen sich selbst, in Konflikt mit der Autorität, das heißt mit der Konvention geriet. Zwietracht mit Eltern oder Lehrern sind da das allergewöhnlichste.

Die sogenannte Entwicklungsperiode geht meist unter entsetzlichen Seelenstürmen vor sich, welche hart am Grabe vorbeiführen, während ebendieselben Gewitter das Herz mit denjenigen Blitzfunken laden, aus welchen später bei reifem Können die großen Werke gemacht werden.

Anläßlich dieser Jugendstürme bemerken wir folgende auffällige und beherzigenswerte Tatsache. Anstatt daß die Spiegelung der Außenwelt dann am reinsten geschähe, wenn die Seele am ruhigsten ist, wie es das Gleichnis vom Wasser wünscht und die landläufige Meinung behauptet, geben gerade diejenigen Dichter, welche die tiefsten Seelenstürme erlebten, die besten Beobachter. Die berühmte Beobachtungsgabe großer Dichter besteht nämlich nicht in einer bewußten Aufmerksamkeit auf das, was außer ihnen vorgeht; vollends das Studiensammeln und Dokumentenschnöbern ist ein untrüglicher Heimatschein der Stümperei. Vielmehr verhält sich die Sache so: Die Aufmerksamkeit ist nach innen gerichtet; währenddessen läuft aber allerlei Äußerliches, Unerwünschtes dem Künstler vor das Beobachtungsglas, wie die Fliege über das Teleskop. Dieses Äußerliche wird mit dem Willen beseitigt, bleibt aber, wie überhaupt alles und jedes unbewußt im Gedächtnis haften und findet sich dort vor, falls der Dichter es später zu irgendeinem Zwecke braucht.

Nun besteht aber das Merkwürdige darin, daß die Fähigkeit zu solcher unbewußter Gedächtnisaufnahme um so größer ist, je bewegter, je erfüllter die Seele sich in dem betreffenden Moment befindet, ein Gesetz, dessen Wahrheit Sie im Leben an sich selbst erproben können. Welche Menschen, welche Naturszenen, welche Örtlichkeiten haften am lebhaftesten in Ihrer Erinnerung? Etwa jene, die Sie absichtlich beobachten? z. B. die Städte, die Menschen, die Gegenden, die Sie als müßige Touristen in Augenschein nahmen? Gewiß nicht, sondern im Gegenteil, jene, an welchen Sie mit teilnahmslosem Willen vorbeigingen, während Ihr Gemüt von einem

wichtigen Ereignis aufgerührt war. Was wir z. B. auf einem durchgehenden Pferde, den Tod vor Augen, wahrnehmen, das wird vom Gedächtnis bis in die unbedeutendste Einzelheit aufgeschrieben. Ähnlich bei einem großen Schmerze, also etwa bei einem Leidgange, oder bei einer großen Freude. Und immer lautet das Gesetz so: je vollständiger die Seele aufgerüttelt und der Geist absorbiert ist, desto schärfer wird das Zufällige unwillkürlich beobachtet. Die Beobachtungsgabe des Dichters beruht also gerade in seiner Abkehr von der Wirklichkeit, verbunden mit seinem starken Innenleben. Jetzt werden sie wohl auch begreifen, warum den professionellen Naturalisten die Schilderung der Wirklichkeit so unendlich schwer wird, und warum gerade den Idealisten die gewaltigsten realistischen Werke gelingen, wovon Ihnen unter anderm der Däne Paludan Müller ein Beispiel gibt. Um ein großer Realist zu werden, muß einer tief nach innen geblickt haben. Mit dem lieblichen Bilde unserer Musenalmanache, das uns den Dichter darstellt, wie er aus olympischen Kristallaugen die Natur mit überlegener objektiver Ruhe auffaugt, ist es also nichts.

Unter wachsenden Gemütsorkanen bricht sich endlich ein Erstlingswerk mit vulkanischer Gewalt Bahn, dessen Erfolg oder Mißerfolg nicht selten die Gefühlssphäre für das ganze übrige Leben bestimmt. Mißerfolg erzeugt entweder Entmutigung oder, was bei den Echten häufiger vorkommt, Verbitterung. Das Selbstbewußtsein, durch die Ablehnung mächtig gesteigert, setzt sich in Opposition, und jede Äußerung erhält fortan einen Beigeschmack von Leber. Selbst Charaktergröße schützt nicht davor, falls sich der Mißerfolg öfters wiederholt, wie

wir an dem Beispiel eines der Größten, nämlich Grillparzers, lernen. Wer sich aber darüber aufhalten möchte, daß der Mißerfolg eine solche verderbliche Rückwirkung hat, anstatt daß man einfach mit frohem Mut weiterarbeitete, der vergißt, daß der Dichter in sein Werk, namentlich in sein Erstlingswerk, seine ganze Seele hineinlegt, weshalb dessen Schicksal ihn ins Herz trifft.

Von dieser verbitterten, verkannten Spezies brauche ich Ihnen nicht weiter zu reden, denn jedermann gibt zu, daß nicht leicht eine unumgänglichere, unerquicklichere Menschenklasse gefunden werden kann, als der verkannte oder der sich verkannt glaubende Poet.

Hat umgekehrt Erfolg stattgefunden, dann erwartet das Publikum einfach die Fortsetzung und wird irre, wenn sie ausbleibt. Sie bleibt aber meistens jahrelang aus und muß es bleiben, weil zwischen instinktiver eruptiver Einmalschöpfung und bewußtem stätigem Kunstwirken ein gewaltiger Unterschied und eine weite Kluft besteht. Jetzt heißt es erst festen Fuß in der Kunst fassen, sich in allen Formen umsehen und dasjenige Gebiet finden, in welchem die gegebene Individualität das Höchste leisten wird. Eine schwere und bange Aufgabe, die nur mittels Fehlversuchen und unermüdlicher Willenskraft gelöst wird. Ein halbes, oft ein ganzes Jahrzehnt kann darüber hingehen.

Hat endlich der einzelne dasjenige Feld erkannt und erobert, auf welchem er fortan als Herr und Meister schalten wird, dann beginnt erst recht die Arbeit. Eine selige, beneidenswerte Arbeit, weil Erntearbeit, aber eine Arbeit von einer Intensivität wie keine andere. Und wohlverstanden: vor jedem neuen Werk muß wieder von vorne

angefangen und um die Form gerungen werden. Es gibt keine Meister im populären Sinn, so nämlich, daß einer seine Kunst ein für allemal im reinen hätte. Selbst ein Schiller zwang jedes seiner Dramen nur mit Müh und Sorgen. Und hinfort wird bis zum letzten Atemzug die Arbeit nicht mehr ruhen. Denn wen unsterbliche Motive heimsuchen, dem steht es nicht frei, sie anzunehmen oder sie abzulehnen oder auch nur sie aufzuschieben. Er muß sie ins Werk setzen, und ob dabei sein armes Leben zugrunde ginge. Bei solchen Künstlern, deren Begabung eine reiche ist, wird deshalb der Produktionstrieb, wenn einmal die entsprechende Kunst der Ausführung erworben ist, ein geradezu fieberhafter.

Also eine ruhelose, wenn auch keineswegs freudenlose Arbeit von beispielloser Anspannung bis zur Besessenheit, das ist die Bedingung des Künstlers und Dichters großen Stils. Entweder Okkupation oder Präokkupation, niemals völlige Pause. Können Sie nun hoffen, mit einem derart in sein Lebenswerk gefangenen Menschen gedeihlichen Umgang zu pflegen? mit ihm zu „schwärmen" oder ihm überhaupt nur für irgend etwas anderes ein tieferes Interesse einzuflößen? Unmöglich. Rücksichtslos wird er entfernen, ja nötigenfalls zerstören, was ihn hemmt: Menschen und Verhältnisse. Und mit Recht. Denn Menschen und Verhältnisse vergehen, sein Werk aber soll bleiben. Dadurch kommt er freilich in den Ruf des Egoismus, wie übrigens jeder fleißige Mensch. Hätten wir nur viel von demjenigen Egoismus, der sich einem idealen Werk opfert! Mit welcher Naturgewalt aber bei energisch produktiven Künstlern das jeweilige Arbeitsthema den Menschen

gefangen nimmt und für alles andere verstockt und verblendet, dafür besitzen wir einen hübschen Ausdruck von Balzac. Als ihm einmal ein Freund wichtige Nachrichten brachte, unterbrach er ihn: „Sprechen wir lieber von der Wirklichkeit", sagte er und fing an von einer seiner Romanfiguren zu reden. Das trifft den Nagel auf den Kopf: dem Künstler und Dichter großen Schlages ist sein Werk Wirklichkeit, alles andere verhängt ein Schleier. Nicht etwa wegen „Begeisterung"; denn ein großer Geist ist nie „begeistert", sondern wegen Pflichtgefühl oder richtiger wegen des Bewußtseins dessen, was er tun kann und deshalb tun muß.

Indem ich dem Dichter Begeisterung absspreche, muß ich wohl dieses Paradoxon etwas erklären. Erhebung und zwar hohe Erhebung findet gewiß statt, ja, sie bildet die Grundbedingung des Schaffens, allein nur in der allererſten Zeit wird diese als Exaltation empfunden, später lebt der produktive Künstler dermaßen mit der Phantasie beständig in der Höhenluft, daß eine Steigung von ihm selber nicht mehr wahrgenommen wird. Selbst die Vision oder Konzeption oder wie man den plötzlichen Keimprozeß der geistigen Schöpfung sonst nennen will, stellt sich nicht mehr unter Erschütterungen des ganzen Menschen ein, wie in der ersten Jugend, sondern nur unter seelischem Bildglanz, durch welchen eine tiefe Traurigkeit zittert. Denn alle Wahrheit, von der Höhe des Lebens geschaut, ist traurig, und die Visionen, die sich dem erwachsenen Dichter aufdrängen, tragen das Totenhemd begrabener Hoffnungen. Sich innerlich aufzuschwingen, um in den Lüften nach Einfällen zu jagen, das fällt keinem Meister ein; der hat genug zu tun, die von selbst auferstehenden Toten teils

zu bannen, teils zu befriedigen. Wie Odysseus in der Höhle, als die Schatten ihn bestürmten, um Leib und Leben bettelnd, so daß er sich ihrer mit dem Schwerte erwehren mußte. Die meisten Schatten lassen sich abwehren, einige von ihnen aber werden so zudringlich, so lästig, so drohend, daß ihre Forderung bewilligt werden muß. Das sind die Stoffe, die man wirklich ausführt, das werden die Bücher, die man schreibt. Auch während der Ausführung versagt sich der Meister den Genuß der Begeisterung an den eigenen Bildern. Stoff und Arbeit, Aufgabe und Lösung, das sind seine Kategorien; richtig und genau zu vollfertigen, was die Konzeption erheischt, ist seine bange Sorge. Was an Schönheit dabei abfällt, heimst er eifrig ein, aber ohne sich dabei aufzuhalten, ohne es aufzukosten, wie es der Anfänger tut, und wie es später der Genießende tun wird und tun soll und darf; weil aller Fortschritt darauf beruht, daß das Erstaunliche als selbstverständlich empfunden werde. Das ganze Verhältnis, ich meine den Unterschied zwischen der poetischen Schwärmerei des Anfängers und der Kaltblütigkeit des Meisters angesichts der entzückendsten Visionen hat La Bruyère sehr schön in folgendem Paradoxon ausgedrückt: „Der Unterschied zwischen einem Genie und einem Pfuscher," sagt er, bestehe darin, „daß der Pfuscher sich bemüht, erhaben zu sein, während das Genie sich damit begnügt, exakt sein zu wollen." Ich möchte Ihnen noch folgendes erklärende Bild empfehlen: der Dichter, der sich begeistert, mahnt mich an den Knaben, der an der Mauer eines Weinberges die verzweifeltsten Sprünge ausführt, um womöglich zufällig eine Traube herunterzureißen; wer dagegen groß genug ist, um an die Rebstöcke hinan-

zureichen, der wählt sich festen Standes mit scharfem Auge die schönsten Muskateller, und seine Sorge ist hauptsächlich darauf gerichtet, daß beim Pflücken keine Beeren verloren gehen.

Mit einem solchen ruhelosen Weben und Schaffen in der Sphäre des Gemüts und der Phantasie sind aber schwere Störungen des Temperaments und des Nervensystems ganz unvermeidlich. Das kann nur der bestreiten, der nicht weiß, was Phantasiearbeit heißt, oder der sich in eine entgegengesetzte Theorie verrannt hat.

Aus mißverstandenen Beispielen hat man nämlich versucht, ein Evangelium der Gesundheit und Kraft mit obligatorischer Hygiene für den Dichter zu verfassen. Mit Gesundheit und Kraft der Kunst erklärt sich wohl jeder einverstanden. Aber robuste Künstler und Dichter mit Hausknechtsnerven, ist ein Ding der Unmöglichkeit. Damit macht die Natur einen Pompier oder Kanonier, aber nicht einmal einen großen Kapitän. Alexander, Napoleon und Friedrich der Große zeigen ebenfalls nervös-sentimentale Symptome. Solange die Welt steht, werden Phantasiemenschen schwere neurasthenische Störungen aufweisen. Es tut mir leid, daß es so ist, aber es ist so. Und niemand soll mir einwerfen, daß das bei den ganz Großen anders wäre. Dante ist wohl meines Wissens auch ein ganz Großer; auch wird schwerlich jemand seine Kunst eine ungesunde nennen. Nichtsdestoweniger würde er heutzutage nach der modernen Gesundheitstheorie wegen seiner Halluzinationen und seiner Ohnmachten ein „erbärmlicher Schwächling" heißen und energisch mit Kaltwasser behandelt werden. Shakespeare, dessen Kunst doch, wie ich vernommen habe,

ebenso kräftig als gesund ist, wurde wegen seiner persönlichen „Süßlichkeit" verspottet. Dem würden unsere Kraftkritiker unfehlbar Holzspalten verordnet haben.

Die mindeste Einsicht in den menschlichen Organismus reicht übrigens hin, um zu erraten, daß dem auch gar nicht anders sein kann, daß fortgesetzte konzentrierte Phantasietätigkeit, überdies mit Gemütsaffekten kompliziert, unvermeidlich pathologisch stimmen muß. Schon angestrengte Geistesarbeit steht ja bei den Ärzten in fatalem Kredit; und ein kerngesundes Nervensystem, wie man es dem Künstler zumuten möchte, hat überhaupt bloß der Muskelarbeiter. Mehrere bedeutende Denker, darunter der Philosoph Lotze, haben ausgesprochen, daß vom sanitarischen Standpunkte aus der Geist als ein unnützer, wenn nicht schädlicher Schmarotzer des Körpers betrachtet werden müsse.

Von der Phantasie aber gilt das in ungleich höherem Grade: rechnet doch einer der berühmtesten französischen Psychiater, nämlich Morau von Tours, jede Phantasietätigkeit schon unter die krankhaften seelischen Zustände. So erzählt er von einem Krankheitsfall, in welchem der Patient abwesende Personen nach Belieben sich habe vorstellen können, mit allen Einzelheiten der Gesichtszüge. Also das einfache Erinnerungsvermögen wird von dem Herrn Doktor schon als Seelenstörung aufgefaßt. Daß einem die Geliebte in rosigem Schimmer und goldenem Schein strahlt, zählt er unter eine bestimmte Rubrik der Geisteskrankheiten: unter die Erotomanie. Wie übertrieben und aberwitzig eine solche phychiatrische Gendarmenkritik sein mag, so zeigt sie uns doch den Weg, auf welchem wir wandeln: wo immer ein Mensch vorzugsweise ein Phantasieleben statt ein

nach außen gerichtetes führt, da bewegt er sich schon in der Richtung zur Krankheit; einstweilen zahlt er der Neurasthenie mit allen ihren Folgen einen reichen Tribut. Ein Künstler und mehr noch ein Dichter, während er mit einem großen Werk beschäftigt ist, steht unter den Bedingungen jener Geisteskranken, welche ein sogenanntes Doppelleben führen. Lange Zeit mag der Verstoß gegen die Natur ungestraft bleiben, es genügt aber oft eine Kleinigkeit, ein äußerer Schicksalsschlag oder ein deprimierender Gemütsaffekt, um plötzlich die Geistesstörung öffentlich zu dokumentieren. Die Literaturgeschichte gibt uns leider nur allzu häufige Beweise hierfür. Doch muß man sich ja vor einer Verwechselung hüten: Genie an und für sich ist nicht Wahnsinn, sondern im Gegenteil außerordentlicher Tiefsinn und Scharfsinn, wie denn die großen Dichter immer zugleich die besten Denker gewesen sind. Aber die Betätigungen des Genies, diese unausgesetzte Präokkupation, dieses angespannte Phantasieleben, diese angestrengte Riesenarbeit führt durch die Stationen der Neurasthenie und Hysterie leicht zur Störung des geistigen Gleichgewichtes.

Wenn Sie einem, der die verschiedensten Geistesarbeiten versucht und verglichen hat, ein Urteil aus seiner eigenen Erfahrung erlauben wollen, so gestatte ich mir die Bemerkung, daß die kleinste dichterische Produktion, und flösse sie auch noch so leicht und schnell und scheinbar ohne Gemütsaffektionen, die Nerven mehr erschöpft als tagelange konzentrierte Denkarbeit.

Jeder Dichter wird also, vorausgesetzt, daß er energisch mit großen Plänen umgeht, mehr oder weniger die Symptome eines Nervenkranken aufweisen. Daraus erklären sich seine berühmten „unbegreiflichen“ Schwä-

chen. Ihm dieselben zum Vorwurf zu machen, ist so gescheit, als wenn man einen Soldaten, der eine Wunde ins Bein erhalten hat, darum tadeln wollte, daß er schwankt.

Freilich eine Quelle des Genusses für die Nebenmenschen ist diese krankhafte Reizbarkeit keineswegs, ebensowenig wie der Umgang mit einer hysterischen Frau.

Ich habe mich nun oft gefragt, ob die Reizbarkeit des Künstlers irgendwelche spezifische Merkmale trage, die von der allgemeinen nervösen Reizbarkeit sich unterscheiden. Vielleicht können wir ein solches spezifisches Merkmal in der Maßlosigkeit und Nachhaltigkeit der Reaktion auf äußere Eindrücke erblicken. Ein Tadel, eine unwillkürliche Vernachlässigung wird als tödliche Beleidigung empfunden, ein schnödes Wort will nicht aus dem Gedächtnis weichen, wo es vielmehr von Tag zu Tag größere Proportionen annimmt. Und ähnliches mehr, ja bis zum Verfolgungswahnsinn; wie wir es in Goethes Tasso lesen und in der Wirklichkeit erleben.

Die psychologische Erklärung hierfür ist leicht zu finden. Empfindsamkeit kann nicht ohne Empfindlichkeit bestehen; das Gemüt des Dichters hat Tasten, welche leichter anschlagen, und Saiten, welche länger nachklingen als das beim Normalmenschen der Fall ist. Auch muß derjenige, dessen Ohr gewohnt ist, den Gesprächen von Phantasiegestalten zu lauschen, die wirkliche materielle Rede des Nebenmenschen als einen gewaltsamen Eingriff wahrnehmen. Er wird sich auf Schritt und Tritt beleidigt wähnen und, indem er seinerseits gegen vermeintliches Übelwollen reagiert, vielleicht ungerecht werden. Hier haben Sie ein Beispiel, wo die Neurasthenie den Charakter alteriert.

Psychologisch interessant, weil auf den ersten Blick unbegreiflich, ist die Hinneigung zur Taktlosigkeit, von welcher wir seit Simonides über Ovid bis Rousseau und in unsere Tage merkwürdige Beispiele haben. Man sollte meinen, daß der feinsinnigsten, weiblichsten Männerklasse nichts so fern liegen sollte als Taktlosigkeit. Allein ebensosehr wie Gefühlsplumpheit kann Gefühlsraffiniertheit Taktlosigkeit erzeugen, weil Takt die Übereinstimmung einer Äußerung mit dem mittleren temperierten Gefühl des normalen Nebenmenschen bedeutet. Wessen eigenes Gefühl von dieser mittleren Temperatur abweicht, sei es nun nach oben oder nach unten, der wird den jeweiligen Gefühlszustand des Nebenmenschen nicht erraten und sich demzufolge unangemessen äußern. Deshalb ist mit Einsamkeit fast immer einige Taktlosigkeit verbunden.

Von Künstlern und Dichtern zu reden, ohne ihre sprichwörtliche Eitelkeit zu erwähnen, möchte manchem als ein grobes Versäumnis vorkommen. Ich gestehe indessen, daß ich diese Eigenschaft bei Großen nicht habe beobachten können und halte den Vorwurf vielmehr für einen Ausfluß von Mißverständnissen und auch ein wenig von Bosheit.

Was ist Eitelkeit? Ein Sich-zugute-tun auf seine Privatperson. Nun widerspricht schon die Tatsache, daß große Künstler sich in die Einsamkeit zurückziehen, der Eitelkeit. Denn eitle Menschen brauchen Geselligkeit, um sich bewundern zu lassen.

Will man aber mit dem Vorwurf der Eitelkeit zu verstehen geben, daß Autoren gerne von ihren Werken reden, daß das Lob derselben ihnen wohltut, die Verwerfung derselben sie schmerzt, daß sie sich überhaupt

angelegentlich um die Wertschätzung ihrer Leistungen durch die Mitwelt kümmern, so wird zwar die Tatsache zutreffen, nicht aber der Vorwurf. Abgesehen davon nämlich, daß Selbstbewußtsein über eine brave, wichtige und mühsam geschaffene Leistung nichts Eitles, sondern vielmehr etwas Mannhaftes ist, so bekundet die Lust, von dem zu reden, was einem das Wichtigste ist, was die Gedanken erfüllt, einfach Naivität. Der Dichter redet gerne von dem Werke, das ihn eben beschäftigt, wie eine Mutter von einem Kinde, das ihr Sorge macht.

Mit der angelegentlichen Besorgnis um den Ruhm der Werke aber hat es eine sehr ernste Bewandtnis. Vergessen Sie nicht, daß jeder Künstler und Dichter Grandissimo gegen Nullissimo spielt. Entweder er ist alles, oder er ist gar nichts; denn ein Mittleres gibt es hier nicht. Nun ist niemand seiner selbst und des Wertes seiner Leistungen so sicher, daß er nicht Stunden schweren Zweifels oder selbst der Verzweiflung kosten müßte. Hat doch selbst Beethoven Zeiten gehabt, in welchen er keinen andern Trost fand als den, daß ihm ein Platz in der Musikgeschichte werde müssen eingeräumt werden. Um daher der bangen Zweifel auf immer ledig werden zu können, bedarf jeder, daß der Spruch seines Selbstbewußtseins von seinen Zeitgenossen unterschrieben werde. Darum auch die fürchterliche Rückwirkung der Nichtanerkennung. Denn in diesem Falle kann der Glaube an sich selbst nur um den schweren Preis der Menschenverachtung aufrechterhalten werden. Man sei daher mit dem Vorwurf der Eitelkeit etwas vorsichtiger. Übrigens beruht nach meiner Meinung die Popularität dieses Vorwurfs einfach auf ei-

ner Verwechselung. Nämlich nicht die Künstler und Dichter sind eitel, sondern gewisse Klassen, die durch persönliche Vorstellung wirken und die das Volk irrtümlich „Künstler" nennt: Schauspieler, Opernsänger und Zirkusleute, überdies — und nicht am wenigsten: die hochgeehrten Herren Dilettanten.

Auch vom Neid muß ich die Dichter freisprechen. Wenn mir jemand von einem bedeutenden Autor berichtet, daß er einen andern beneide, so sage ich unbedenklich: „Das ist nicht wahr", auch wenn ich ihn gar nicht kenne. Denn wo wahres Talent waltet, da ist auch die Wertschätzung fremder Leistung so mächtig, daß das Gefühl für ihren Verfasser dasjenige der Achtung und der Freundschaft sein muß. Verhetzen kann man freilich durch Künste der Intrigen und der parteiischen Ungerechtigkeit einen gegen den andern, wie man Mendelssohn und Schumann verhetzt hat, allein auch dann kommt es bloß zu einer gewissen Animosität, die sogleich schwindet, wenn die hetzende Meute nachläßt, wenn die beiden Betreffenden sich allein gegenüberstehen. Die Geschichte der Kunst und Literatur legt von großer Kollegialität glänzende Zeugnisse ab. Vergleichen Sie z. B. die Maler und Dichter der Renaissance mit den Humanisten, so werden Sie finden, daß es nicht die Künstler und Dichter sind, die sich hassen, beneiden und schädigen, sondern eine andere staatlich bevorzugtere Menschenklasse.

Unendlich vieles gehörte noch von wegen des Themas hierher. Z. B. die Erörterung, warum wir bei Künstlern und Dichtern so häufig die sogenannte Sinnlichkeit (richtiger die Phantasiebetörung durch Schönheit der

weiblichen Form) treffen, eine Frage, welche uns auf den Zusammenhang der Phantasie mit dem erotischen Nervensystem führen würde und welche von Nietzsche ebenso bündig als richtig beantwortet worden ist.

Allein meine Frist ist um. Ohnehin kann das Gesagte genügen, um Ihnen anzudeuten, warum ich den habituellen Umgang mit hervorragenden Dichtern nicht für ein Vergnügen, sondern für eine schwere Aufgabe halte. Zugleich aber auch für eine ernste. Denn man kann tief verletzen und Unersetzliches zerstören. Schonung ist unerläßlich. Man schuldet sie zwar nicht. Denn den Künstlernaturen Ausnahmsrechte zuzugestehen, das gäbe eine saubere Geniewirtschaft! Wo aber einem Dichter aus freien Stücken Schonung zuteil wird, sei es von seiten eines liebenden Weibes oder eines hochsinnigen Maecenas oder einer großherzigen Nation oder Generation (wie sie Frankreich mit Rousseau übte), da weiht den edlen nachsichtigen Beschützern die Geschichte ihren schönsten Segen. Wer aber nicht vom Schicksal den Beruf erhalten hat, sich mit dieser Menschenklasse abzugeben, der bleibe besser ferne, eingedenk des weisen Sprichwortes unserer Nachbarn: weit vom G'schütz gibt alte Kriegsleut. Nämlich nicht bloß Schonung bedürfen die Literaten; sondern es ist ihnen auch Bedürfnis, andere nicht zu schonen. Mit deutlichen Worten: sie werden manchmal recht grob.

Eine Ausnahme nur mache ich: die Herren Kollegen. Diese werden durch den Umgang, sei er nun vorübergehend oder dauernd, Unersetzliches gewinnen, durch gegenseitige Mitteilung, Belehrung und Ermutigung. Den übrigen sind Unterhaltungen mit literarischen Berühmtheiten gänzlich unersprießlich. Entweder der Herr redet uns vom Wetter oder von der Salatkultur statt von Goethe

und Schiller, oder er wirft einem technische Belehrungen an den Kopf, die ihn gerade interessieren, aber uns nicht; in keinem Falle wird er das tun, was wir von ihm begehren, nämlich poetisch werden. Ein echter Dichter wird überhaupt nie poetisch. Dergleichen müssen Sie sich von gebildeten Hausfreunden besorgen lassen.

Und nun zum Abschied, damit ich Sie mit einer erhebenderen Vorstellungsreihe entlasse, die bloße Nennung der beiden persönlichen Kardinalvorzüge des echten Dichters: sie heißen Edelmut und Seelengröße. Die schwersten Tugenden sind ihm gerade die leichtesten: Hingabe eines ganzen Lebens an einen idealen Zweck, ohne Lohn und oft auch ohne Hoffnung, Verzicht und Verzeihung, und die legendäre Vergeltung des Bösen mit dem Guten.

Das alles fließt ihm so natürlich aus dem Charakter wie aus dem Brunnen der Quell. Er kann gar nicht anders.

Wenn Sie aber finden sollten, daß die einzige Tugend der Großmut einen ganzen Rosenkranz von entstellenden Schwächen wett mache, so werde ich Ihnen nicht widersprechen.

Großstadt und Großstädter

Bei einer „Großstadt", ein Wort, das beiläufig gesagt, nicht gleichbedeutend mit einer großen Stadt ist, da z. B. Lyon und Bordeaux trotz ihrer halben Million Einwohner echte Provinzstädte vorstellen, bei einer richtigen Großstadt muß das Stammbürgertum von der nationalen und internationalen Einwohnerschaft unterschieden und ausgeschieden werden. Das Stammbürgertum ist

selbst in den ersten Städten Europas so spießbürgerlich als nur möglich, spießbürgerlicher als im kleinsten Krähwinkelstädtchen, da es den Zusammenhang mit der Natur und den bürgerlichen Ernst verloren hat. Nirgends ist der Horizont so eng, der Geist so beschränkt, die Denkungsart kleinlicher und die Klatschsucht größer als bei dem „richtigen geborenen" Großstädter. Wie geläufig er auch reden, wie viele Witze er auskramen mag, es ist alles von außen angeflogen, es ist ein Harlekingewand von Avenuetrivialitäten, hinter welchem eine Null in Ziffern steckt, verblaßtes Philistertum, dem sogar die komisch-originellen Züge der kleinen Nester abhanden gekommen sind.

In jeder unserer Millionenstädte steckt solch ein tauber Philisterkern, das entgeistete Überbleibsel einstiger städtischer Individualität. Da diese Menschenklasse überdies ein ansehnliches Größenbewußtsein mit sich herum spazieren führt, das sie von den Monumenten bezieht, an welchen sie täglich vorüberstreift, weiß sie sich auf sommerlichen Völkerwanderungen beträchtlich unleidlich zu machen. Das ist keineswegs etwa ein Vorrecht des „richtigen geborenen Berliners"; der echte Pariser Bourgeois, der Petersburger und Wiener Kleinbürger geben ihm hierin nichts nach, nur reisen sie weniger, weil sie ihren heimischen Großstadtklatsch selbst nicht für einige Wochen zu missen vermögen.

Neben und über diesem gottbegnadeten Philistertum befindet sich das erste charakteristische Element der Großstadt: die „Gesellschaft" im höchsten Sinn: le monde. Historisch betrachtet ist diese eine Dependenz des Hofes, wie denn ihre Sitten ursprünglich höfisch (später „höflich"), und ihre Träger der Hofadel waren. La cour et

la ville hieß es früher, in dem Sinne, daß der Hof den Ton angab, die Hauptstadt ihn nachahmte. Im Hofleben früherer Jahrhunderte waren nun schon die wichtigsten Elemente einer „Gesellschaft" im heutigen Sinne des Wortes enthalten, nämlich eine gewisse Nivellierung der Stände vor der Person des Monarchen und vor allem die Hoffähigkeit des Geistes. Längst vor der französischen Revolution erkannte man eine noblesse de l'esprit tatsächlich an, im kleinen an den Höfen der italienischen Renaissance, im großen bei den französischen Bourbonen.

Endlich war das wichtigste Element der „Gesellschaft" am französischen Hofe schon seit dem 17. Jahrhundert gegeben: die moderne Galanterie oder die Vorherrschaft der Frauen. Solange freilich der Hof den Mittelpunkt bildete, um welchen sich die Gesellschaft gruppierte, entbehrte die letztere der Merkmale des Großstädtischen; man hatte den Hofklatsch neben dem Stadtklatsch und meistens beides zusammen. Wenn wir die französischen Memoiren des 17. und 18. Jahrhunderts lesen, so erstaunen wir über die virtuose Fähigkeit, alles und jedes, selbst die Fragen der europäischen Politik unter dem Gesichtspunkte des Klatsches zu behandeln. Es kam jedoch ein Moment, da die Gesellschaft sich geistig vom Hofe emanzipierte, ihre Gesetze aus sich selbst bezog und den Thron kritisierte. Wenn wir die Marschallin von Luxemburg den König Gustav von Schweden verächtlich einen „Provinzialen" d. h. einen Kleinstädter nennen hören, weil er sich nicht richtig zu kleiden verstand, d. h. weil er rosaseidene Bänder trug, wenn wir die Damen des französischen Adels sich danach erkundigen sehen, ob der ehrwürdige römische Kaiser deutscher Nation Josef II. sich zu benehmen verstehe, so haben wir schon die moderne

„Gesellschaft" »le monde«, obschon noch nicht völlig die großstädtische.

Die großstädtische Gesellschaft bedarf nämlich noch eines weitern Charakterzugs: der Vorherrschaft der Masse über die Elite. Sie hat sich in diesem Jahrhundert vollzogen. Mit einer gewissen Bevölkerungszahl, oder richtiger mit einem gewissen Bevölkerungsübergewicht schwindet die Fähigkeit der geistigen oder adeligen Elite, einer Stadt die Gesetze der Gesellschaft zu diktieren, es findet vielmehr eine Invasion von unten statt: das Boulevard siegt über das Faubourg, die Kokotte über die Dame, der Pflastertreter über den Edelmann; zwischen diesen beiden Gewalten vollzieht sich schließlich eine fortwährende Ausgleichung, die wesentlich für den Charakter der Großstädte ist, während das Zopfbürgertum immer das nämliche bleibt. In der Privatgesellschaft streng gesondert, finden sich beiderlei großstädtische Elemente in der Öffentlichkeit zusammen, auf der Straße, an Festen, im Theater. Sie nehmen voneinander an; der Vornehme liebt sich zu „enkanaillieren", der Emporkömmling sucht sich in seinen Manieren der guten Gesellschaft anzupassen: dem Kleinstädter begegnen sie gemeinschaftlich mit spöttischer Geringschätzung. „Kanaille" gilt für ein berechtigtes Genre, provinziell niemals. Ein Prinz darf mit einem Stallknecht, nicht aber mit einem bürgerlichen Professor fraternisieren. Diese fusionierte großstädtische Bevölkerung zeigt nun ganz eigentümliche Veranlagungen, die sich überall und in jedem Jahrhundert unter ähnlichen Bedingungen fast genau wiederholen: in Athen zur Zeit des Nikias, in Rom in den cäsarischen Jahrhunderten, im modernen Paris und Petersburg usw. Auch das alte

Syrakus zur Zeit der Hieronen weist großstädtische Spuren.

Vor allem gibt es nun hier, was es in Kleinstädten nicht gibt: eine echte Geselligkeit, das heißt, tägliche private Zusammenkünfte von Menschen beiderlei Geschlechtes, deren Auswahl nicht nach dem Standes- oder Familien- oder Berufsprinzip, sondern nach ihrer Unterhaltungsfähigkeit geschieht. Dazu gehört unbedingt die Vorherrschaft der Frauen; wo die Frau nicht den Ton angibt, da haben wir weder Gesellschaft noch Großstadt.

Daß der Einfluß der Frauen auf die Gesellschaft ein segensreicher ist, braucht nicht erst gesagt oder bewiesen zu werden. Er ist ein Kulturfaktor allerersten Ranges. Nehmen wir das glänzende Rekrutierungssystem hinzu, mittels dessen eine Großstadt neben anderen Bevölkerungsklassen auch die Elite der Nation versammelt, erinnern wir uns endlich der heilsamen Wechselein-flüsse des Zusammenseins hochgebildeter Menschen, also des täglichen Wettstreites in den zartesten Gebieten des Geistes- und Sittenlebens, so ist das Ergebnis leicht vorauszuberechnen, welches wir tatsächlich sehen: die Großstädte werden die Sammelpunkte der Kultur; sie erzeugen überdies noch von sich aus Geist, einen oberflächlichen Geist zwar, immerhin Geist. Beweglichkeit und Schnellfertigkeit sind einige der wichtigsten Merkmale des großstädtischen Geistes; überdies Gutartigkeit. Der Geist ist scharf, spottlustig, aber selten giftig; kommt man aus Großstädten in eine Kleinstadt zu wohnen, so fällt einem vor allem die Bösartigkeit des Urteils über den Nebenmenschen in der letzteren auf.

Der Großstädter kennt alles und verzeiht alles; er verspottet, aber er verdammt nicht. Seine Gutherzigkeit

in Beziehung auf Spenden ist mit Recht sprichwörtlich; er weiß zu geben, ohne den Empfänger zu erniedrigen, ein Talent, das den Wohltätigkeitsbezeugungen kleinerer Städte nur gar zu oft abgeht. Der Geist ist nicht eben männlich, vielmehr kindisch, ja er zeigt sogar eine merkliche Hinneigung zur Albernheit, mit welcher er gerne kokettiert, welche aber ja nicht mit Dummheit oder Borniertheit verwechselt werden darf. Vom Kinde hat er die Unstätigkeit und Gutartigkeit, vom Weibe die Elastizität und die Schärfe; von beiden die Unselbständigkeit. Allein versteht der Großstädter nicht zu denken; er muß Gesellschaft dazu haben. In Kleinstädte versetzt, benimmt er sich wie ein verschmachtender Fisch; in der freien Gottesnatur wie ein verirrtes Huhn.

Vorurteilslosigkeit ist eine Hauptzierde der Großstädte; daher lebt sich's in ihnen leichter und freier. Empfänglichkeit für alles und jedes läßt sich der großstädtischen Bevölkerung ebenfalls nachrühmen, Empfänglichkeit für das Höchste wie für das Lächerlichste; die Empfänglichkeit aber entspringt einem dringenden Bedürfnis, dem Bedürfnis, Geistes- und Gesprächsstoff zu gewinnen. Womit das geschehe, ist unwesentlich, nur ja immer etwas, das zur gemeinsamen Unterhaltung diene. Denn der Großstädter fühlt immer kollektiv und als Zweck alles Geschehens gilt das, was den wichtigsten Hebel der Geselligkeit bildet: das Gespräch.

Die Spottlust des Großstädters ist nichts anderes, als eine Betätigung seiner geistigen Freisinnigkeit, denn der Witz erhellt, der Spott befreit. Diese Freisinnigkeit geht so weit, daß das, was den gewöhnlichen Menschen am meisten aufbringt, die Verspottung seiner selbst (wohlverstanden: von anderen verübt) dem Großstädter

Vergnügen macht. Und zwar unbändiges Vergnügen. Wer innerhalb einer Großstadt den Großstädter auf die unbarmherzigste Weise verhöhnt, wird, wenn es nur mit Geist und Witz geschieht, unfehlbar der populärste Mann.

Der Großstädter ist nicht bloß elegant, sondern wohlgebaut und was man nicht glauben sollte, durchschnittlich gesund, da er viel geht und sportet, reinlich ist und meistens leidlich mäßig lebt. Verkretinierte, versumpfte, verschmutzte, verwachsene, vertrunkene Gesamteinwohnerschaften gibt es da nicht. Der Großstädter hockt eben nicht. Aber die Gesundheit steigert sich kaum zur eigentlichen Lebenslust, zur kräftigen Muskelfröhlichkeit, zum Glücksgefühl. Das schöne heitere naive Lachen und Lächeln des Landbewohners wird man da kaum finden. Um seines Lebens einigermaßen froh zu werden, muß der Großstädter erst Toilette gemacht haben. Ehe das geschehen ist, bedauert er das Dasein im allgemeinen und sein Los im besonderen. Des Morgens beim Erwachen erhebt sich unfehlbar ein klägliches Gestöhn aus allen Betten; denn mit seinem Magen lebt der Großstädter auf gespanntem Fuß. Aber gegen Abend wird der Lebensüberdrüssige merkwürdig munter. Und nachts, zu der Zeit, da der Kleinstädter hinter dem Glase melancholisch wird, beginnt der Großstädter seine Kalauer. Die Kalauer aber stimmen ihn über die Maßen froh, ich meine jeden seine eigenen Kalauer.

Die Kunst nun findet auf diesem Boden ein Entgegenkommen, das auf den ersten Blick lauter Gewinn verspricht. Sie findet vor allem den Ruhm, der gegenwärtig von den Hauptstädten gänzlich in Pacht genommen ist. Der hauptstädtische Ruhm ist verhältnismäßig neid-

los und namentlich geizlos, ja sogar verschwenderisch. Wer da hat, dem wird viel gegeben. Eben weil der empfänglichste Teil der Menschheit, die schöne Welt, ihn verteilt. Der hauptstädtische Ruhm ist auch süßer, als jeder andere, weil seine Zinsen von einer feinfühligen Gesellschaft ausgezahlt werden. Darum sieht man die Künstler und Dichter so gerne in die Hauptstädte übersiedeln. Beim näheren Zusehen zeigen sich die Verhältnisse allerdings weniger günstig. Ich will nicht davon reden, daß die berühmten Leute „verwöhnt" oder „verdorben" werden; eher schon davon, daß die Unruhe, der Strudel des schnelleren Lebens ungünstigere Bedingungen der Produktion schafft, wie denn auch oft genug die Beobachtung gemacht worden ist, daß die Großstädte verhältnismäßig wenige produktive Geister erzeugen.

Am verhängnisvollsten erscheint mir der Umstand, daß der großstädtische Geschmack den Künsten indirekt das Gesetz vorschreibt oder wenigstens denjenigen Künstler, der nicht völlig charakterfest ist, verführt. Dieser Geschmack ist, im Unterschied zur ehemaligen höfischen Gesellschaft, nicht wählerisch und nicht fein, sondern sagen wir's gerade heraus, herzlich roh. Das Auffällige, das Schreiende und, was in dieselbe Kategorie gehört, das Raffinierte, wird vorgezogen. Es wird auch überhaupt nicht individuell geurteilt, sondern klassen-, banden- oder kliquenweise. Was Erfolg hat, wird alsobald auch Mode und fortan kritiklos angebetet, bis man es eines trüben Morgens unter das alte Eisen wirft. Diejenigen Kunstgenüsse, die einsam genossen werden wollen, z. B. Hausmusik und Buch, treten weit in den Hintergrund, dagegen verschlingen die Kollektivanstalten das

ganze Interesse, Konzerte, Feste und namentlich das Theater in jeder Form, sei es nun Gladiatorenspiel und Tierkampf wie im alten Rom, oder Oper und Drama wie in der Gegenwart. Ich bin kein Feind von Oper und Drama; dagegen kann ich mich der Erfahrung nicht verschließen, daß jedesmal dann, wenn eine Nation sich einem unbeschränkten Theaterkultus ergab, ihre große Literatur ein Ende hatte. So unbedenklich ist also die Erscheinung nicht. Immerhin, wenn nur wenigstens im Theater die Kunst, nicht der Masseninstinkt des großstädtischen Publikums regiert. Geschieht das letztere, so erleben wir, daß derjenige, der entweder die raffiniertesten Effekte ausklügelt oder die konsequentesten Methoden erfindet, alle andern aus dem Felde schlägt.

Der großstädtische Geschmack bewegt sich in Gegensätzen fort, das Bewegungsorgan aber ist der Ekel vor sich selber. Alle 10 Jahre wird verdammt und in den Kot getreten, was man 10 Jahre lang bewundert hatte. Und wenn eine Großstadt alles versucht und jeden Ekel durchgekostet hat, dann verfällt sie aufs Kindische; damit hofft sie die Natur wiederzufinden.

So frei der Großstädter in geistiger Beziehung ist, solch ein Sklave ist er an Charakter. Wer im höchsten Grade gesellig lebt, kollektiv denkt und herdenweise fühlt, kann unmöglich individuell und unabhängig sein. Verlangen Sie jeden Mut, jedes Opfer von ihm, nur nicht, daß er eine Krawatte trage, die verpönt ist, daß er sich zu einer Ansicht bekenne, die für lächerlich gilt. Kein asiatischer Despot tyrannisiert seine Untertanen widerstandsloser als die Gebote der Gesellschaft den Großstädter. Da nun aber Kunst, Literatur und Theater unter die Gebote der Gesellschaft fallen, so ist der Groß-

städter in Kunstsachen das folgsamste, willenloseste, unselbständigste Herdentier. Das Schlagwort peitscht ihn nach Belieben linkshin oder rechtshin wie der Wind die Wolke. Und ob er noch so spotte, er bewegt sich nicht nach der Richtung seines Spottes, sondern nach dem Schlagwort, über welches er spottet. Deshalb wirkt selbst der gebildete Großstädter in Kunstsachen als Pöbel. Schon darum, weil er sich den literarischen Stoff, über welchen er zwar oft überraschend gescheit urteilt, von der Mode vorschreiben läßt. Der Großstädter wird ein Buch, das Mode ist, möglicherweise verhöhnen, aber schwerlich ungelesen lassen.

Die tiefste erbarmungswürdigste Sklaverei aber erleidet der Bewohner einer solchen Hauptstadt, die Großstadt sein möchte, ohne es noch völlig zu sein. Der muß nach Melodien gigerln, die er nicht hört, Gesetze befolgen, die er nicht kennt, eine Sprache reden, die er nicht versteht; er muß, mit einem Wort, der Fremde dienen. Denn nur die allerersten Großstädte haben das ehrwürdige Vorrecht, Narrheiten aus sich selbst zu gebären; die andern Hauptstädte beziehen sie aus dem Auslande, vornehmlich aus Paris. Und zwar meist nicht direkt von der Quelle, sondern durch den Zwischenhandel. Das ist ein mühseliges Exerzieren nach unsichtbaren Exerziermeistern, wie wir es seit drei Jahrzehnten, nämlich seit Berlin und München sich auf den Zehen strecken, um großstädtisch zu scheinen, in der deutschen Kunst und Literatur beobachten.

Da sehen wir z. B., wenn Paris in seinem blasierten Galgenwitz mit fin de siècle und décadents kokettierend spielt, eine leidlich gesunde militärtaugliche Jugend in Berlin, Wien und München sich literarisch faul stellen,

um nur ja für großstädtisch zu gelten. Das heißt also: weil der Nachbar krank ist oder sich wenigstens krank stellt (denn Paris übersteht ja alle Torheiten spurlos wie Kinderkrankheiten) schminkt man sich Eiterbeulen auf die Wangen. Der Humor davon aber ist, daß man auf diese Weise, weil Paris sich rascher dreht, immer um einen oder zwei—ismus zu spät kommt. Kaum daß Berlin den Realismus aus Paris importiert hat, so ist er dort schon veraltet und das Schlagwort lautet Naturalismus. Hat man das einzusehen begonnen, siehe da, ist in Paris der Naturalismus überwunden und die Losung heißt Symbolismus, Präraffaelismus, Primitivismus. Das muß man jetzt selbstverständlich schleunigst wieder nachholen, so gut man's versteht. Man versteht's aber meistens nicht so gut. Kurz, es ist eine atemlose Hast und eine heillose Konfusion. Doch das schadet nichts, man fühlt sich dabei doch wenigstens als Großstädter.

Neuere Aufsätze

Abrundung

Geht es Ihnen nicht auch wie mir? Ich muß immer erſt eine gewiſſe Abneigung überwinden, um ſolche Abhandlungen, die erſt geſprochen worden waren, alſo z. B. wiſſenſchaftliche oder äſthetiſche Vorträge, gedruckt zu leſen.

Es fehlt mir da nämlich nicht bloß etwas (alſo die Perſönlichkeit, die Stimme des Redners), ſondern es ſtört mich etwas. Was ſtört mich? Die Zubereitung, die der perſönliche Vortrag erheiſcht und die daher jeder mehr oder weniger, bewußt oder unbewußt, gewährt.

Zunächſt die Zutaten: die Einleitung und der Schluß, zwei Dinge, die nichts Weſentliches oder wenigſtens nichts Unentbehrliches zur Sache beitragen, ſondern ihren Daſeinsgrund aus der Pſychologie der Verſammlung beziehen. Die Einleitung ſchmeichelt die Verſammlung mit ſanften logiſchen Strichen an das Thema heran, der Schluß wärmt ſie mit mutigen Gedankenbewegungen wieder von der Stelle. Das iſt ja nun nichts Böſes, allein es iſt etwas ſachlich Überflüſſiges, das beim Leſen muffig wirkt.

Jene Einleitungen und Schlüſſe, die von vornherein für ein Buch geſchrieben wurden, tönen ganz anders, gedankengenauer, ſachlicher. Abgeſehen davon, daß ſehr ernſte, ich meine wahrheitsernſte Denker, die viel Wichtiges zu ſagen haben, auch im Buch Einleitung und Schluß verabſcheuen. Denn Einleitung und Schluß verallgemeinern, alles Wiſſenswerte aber iſt etwas Beſtimmtes, Beſonderes. Darum kürzt, wer etwas Rechtes zu ſagen hat, auch im Buch die Einleitung und den

Schluß, oder läßt gar beides einfach weg. Sehen Sie, wie z. B. Jakob Burkhardt ungeduldig in die Materie hineingerät.

Kompliziert wird der Übelstand der Einleitung und des Schlusses, wenn der Redner aus gebildeten Gründen noch versucht, beides übereinzuklängeln, im Schluß auf die Einleitung zurückzukommen und ähnliches, ein sehr wirksames rhetorisches Rezept, ja sogar, wie manche urteilen, ein Erfordernis aller Redekunst; wie denn z. B. die kirchliche Predigt durchaus nach diesem Schema zu verlaufen pflegt.

Worauf beruht die große, fast unfehlbare Wirkung des Zurückgreifens mit dem Schluß auf die Einleitung? Auf ästhetischen Momenten, nämlich auf den Gesetzen der Proportion und der Abrundung. Die Wahrheit ist aber nicht rund, sondern scharf, nicht freundlich, sondern rauh. Darum unser Unbehagen, wenn wir einen harmonischen Denker an der Wahrheit herumölen sehen; sei es nun aus rhetorischen oder kosmischen Gründen.

Dazu kommen dann noch andere Übelstände: die gefällige Gruppierung; die Streifung, statt des resoluten Anfassens, die Popularisierung und der unvermeidliche Optimismus (denn kein Redner darf ja doch seine Zuhörer mit trüben Vorstellungen entlassen).

Kurz, in einer meisterhaft abgerundeten mündlichen Abhandlung kommt so viel Kochkunst zur Verwendung, daß man nachher beim Lesen Mühe hat, das rein Sachliche aus dem schmackhaften Pudding wieder loszupräparieren.

Von der Originalität

Kein gewissenhafter Schriftsteller strebt jemals nach Originalität. Hat einer eine bedeutende Persönlichkeit, so wird er schon von selber origineller geraten, als ihm und seinen Lesern lieb ist. Wo nicht, so gibt es keinen besseren Weg zu einer gesunden Originalität, also zu einer besonderen Eigenart, als jeweilen seine Sache recht zu machen. Wer nur immer das tut, also z. B. in Prosa vernünftig und schlicht schreibt, unterscheidet sich schon gewaltig von der großen Mehrzahl, denn es gibt ja nichts Selteneres als das einfach Richtige.

Vom Lehrgedicht

Das Lehrgedicht spielt, wie man weiß, in der Weltliteratur eine ganz bedeutende Rolle, und zwar, wohl zu beachten, bei den poesiebegabtesten Völkern in ihrer allerbesten Zeit. Hierfür sind die Beispiele so massenhaft vorhanden und jedem gegenwärtig, daß ich auf deren Nennung verzichten kann. Bei uns steht das Lehrgedicht in Fluch und Bann, mehr noch: es herrscht eine Art abergläubischer Furcht davor, etwa so, als ob man besorgte, das Lehrgedicht möchte die übrige Poesie infizieren, gleichsam mit einem linearförmigen, ledernen Prosabazillus.

Wie aber sollen wir uns den Reiz erklären, den das Lehrgedicht ausnahmsweise auch auf einen wirklichen Dichter auszuüben vermag? Anwesenheitsgefühl überschüssiger Sprach- und Formvirtuosität bei augenblicklicher Abwesenheit der Inspiration. Also der nämliche

Reiz, der Goethe zur Versifikation des Reinecke Fuchs antrieb. In einer anderen Atmosphäre aufgewachsen, würde Goethe seine Farbenlehre zum Lehrgedicht erhoben haben, wie das der in französischer Atmosphäre aufgewachsene Haller mit seinen „Alpen" getan hat. Nach meiner Ansicht würde Goethes Farbenlehre durch den Vers gewonnen haben.

Konsequenz und feste Führung

Der Schaffende zagt wohl etwa, aus der ersten, obersten Vision, die ein Werk entstehen ließ, sämtliche Konsequenzen nach allen Seiten zu ziehen, besonders wenn ihm sein Werk als ein rein subjektives, dem allgemeinen Interesse entlegenes bewußt ist. Die Konsequenzen drängen ihn aber weiter, als er ursprünglich ahnte und wollte, und wie sollte er hoffen dürfen, die Teilnahme des Lesers für Dinge zweiter Ordnung zu erhalten, wenn schon das Oberziel des Werkes ihn wahrscheinlich kühl lassen wird?

Wer so denkt, unterschätzt zunächst die Bereitwilligkeit der Menschen, in die Voraussetzung eines Kunstwerkes einzutreten. Der Genießende, wofern er nur nicht in irgendeine ästhetische Dogmatik verbohrt ist, folgt gerne jedem Stoff und jeder führenden Hand, unter der einzigen Bedingung, daß er eine sichere Hand spüre. Fehlt diese Bedingung, so meutert selbst der bestwilligste Leser. Natürlich, denn ob er auch willens war, sich in jede Welt des Dichters zu versetzen, so muß es doch eine rechtschaffene Welt sein, mit deutlichen Umrissen und festen Gesetzen; was dagegen der Vorstellung

nicht Form und Stand hält, das lohnt auch nicht des Denkens. Unsicherheit erachte ich daher für den unheilvollsten aller Fehler, für den Selbstmord eines Werkes.

Dann ist der Schluß, „wenn die Grundidee dem Leser ferne liegt usw.", durchaus irrig. Im Gegenteil, die folgerichtige Durchführung vermag das abwesende Interesse an dem Hauptthema nachträglich herbeizuzwingen. Sei es durch überwältigende Schönheiten, die sich daraus ergeben, sei es durch die Freude am Können des Künstlers, an seiner Meisterschaft. Es stände schlimm mit der Fortdauer der Kunstwerke, wenn das Interesse an ihnen von dem Interesse an ihrem Hauptthema abhinge. Sämtliche Kunstwerke vergangener Zeiten haben ja den Themawert für uns verloren und können uns nur durch die Kunst der Behandlung und die Schönheit des Anlasses fesseln. Endlich: es sind gerade die subjektivsten Künstler und willkürlichsten Werke, welche, wenn sie nur rücksichtslose Konsequenz aufweisen, die Welt unterjochen, obschon selten die Mitwelt, doch immer die Nachwelt. Subjektivität nämlich, die anfänglich das Interesse lähmt und erkältet, wirkt auf die Länge als Anziehungskraft. Nichts eitler als die Prophezeiung, der oder das könne niemals populär werden, niemals ins Volk kommen. Ins Volk vielleicht nicht, aber um so eher in die Völker. Wir drehen uns eben auf einer krummen Erde, wo starke Tatsachen Maß und Recht bestimmen und die Gemüter umstimmen. Ein der Subjektivität entsprossenes, sicher in sich selbst ruhendes, folgerichtig ausgearbeitetes Kunstwerk gehört aber zu den starken Tatsachen.

Aus alledem folgt, daß man vor keiner noch so unwillkommenen Konsequenz seines Themas umbiegen darf.

Bedenken, Zweifel, Zagen gehören vor den Entschluß, nach dem Entschluß bleibt keine andere Rettung mehr, als was man tut, ganz zu tun. Ein Künstler muß müssen können.

Entmannte Sprichwörter

Moralisierende: pädagogische und andragogische Weisheit kann den kräftigen Lebenswitz der gesunden Volksseele nicht vertragen; sie biegt dem Sprichwort die Ecken um, oder verkehrt gar den Sinn ins Gegenteil, damit er ja nicht etwa erziehungswidrig wirke. Die meisten unserer Sprichwörter, die ein „nicht" enthalten, lauteten ursprünglich positiv. Das „nicht" wurde erst nachträglich in abschwächender Meinung, aus Vorsicht, eingeschaltet. „Aufgeschoben ist nicht aufgehoben." Solch eine Binsenwahrheit verkündet kein Sprichwort. „Aufgeschoben, aufgehoben", das ist eine Lebenswahrheit, ein echter, aus Erfahrung gewonnener, warnender Volksspruch. „Wagen gewinnt, wagen verliert", ist Eunuchenweisheit; um diese zu kennen, brauchen wir keinen Spruch. Die natürliche Unentschlossenheit des willenlosen Menschen reicht hin. „Wie waagt, die wint" (wer wagt, der gewinnt), sagt der Holländer, und so sagte ohne Zweifel einst auch der Deutsche. Mit der leidigen Ethnologie und Moral-Schulmeisterei hängt es auch zusammen, daß wir gegenwärtig im Deutschen so wenig fröhliche, mutige Sprichwörter besitzen. Wie hübsch tröstet in Holländisch-Indien den Unglücklichen das Sprichwort: „In Indien endigt alles gut." Und wie sonnig klingt der italienische Volksspruch: „Einem fröhlichen Menschen hilft Gott."

Maße und Schranken der Phantasie

Jedermann kennt das naive Erstaunen des Landvolkes darüber, daß der erwartete König, wenn er endlich erscheint, nicht „größer“ ist, als andere Menschen. Das belächeln wir, indessen tun wir ganz dasselbe an einem anderen Orte, nämlich im Theater, wo wir einen kleinen Schock verspüren, wenn Lear oder Hamlet zum ersten Male auftreten. Auch wir hatten uns Lear in der Phantasie im Verhältnis zur Umgebung unwillkürlich größer gedacht. Da kommen wir einem Naturgesetz der Phantasie auf die Spur. Verfolgen wir die Spur. Beim Lesen eines Epos ist es rein unmöglich, sich die Landschaft zu den handelnden Personen in den richtigen Größenverhältnissen vorzustellen. Die Mauern, die Städte, die Berge, die Wälder, alles duckt sich nieder, der Mensch dagegen wächst empor. Versuche man nur einmal, Achilles mit der Phantasie durch eine Haustür zu befördern. Es geht einfach nicht, entweder ist es nicht mehr Achilles, sondern ein griechischer Soldat, oder die Haustür verduftet, oder Achilles bleibt davor stehen.

Und so weiter in tausend Beispielen. Auch der nüchternste Mensch kann keine Raum- und Zeitabschnitte in der Einnerung fassen. Der bloße seelische Eindruck für sich allein, ohne Nachhilfe, vermag nicht von gestern auf heute zu entscheiden, welcher Tunnel der längere, welcher Kirchtum, welcher Berg der höhere war. Ferner: Keine Phantasie, keine Erinnerung vermag stetig fortzuschreiten, sie bewegt sich in Sprüngen, von Bild zu Bild, und jedes Bild hat einen festen Augenpunkt. Ferner: ein Vortragender, ein Dichter schildert uns mit genauen Maßen und Linien eine Landschaft, ein Gesicht. Ganz umsonst,

die Phantasie kann das niemals halten, geschweige denn summieren. Dantes Hölle ist geometrisch so genau gezeichnet, daß man topographische Karten davon angefertigt hat; aber wer kann Dantes Hölle in der Phantasie bildklar nachschauen? Schließlich noch ein Beispiel, welches beweist, daß die Phantasie sich weigert, durch eine andere Tür einzutreten als durch die Herzkammertür. Wer kennt nicht Rom und Montecitorio, mit dem Parlamentsgebäude? Wer kann sich das nicht leicht in der Erinnerung vorstellen? Gut. Aber wenn wir nun in der Zeitung unter den Depeschen lesen: „Rom 20. Dezember: Im Parlamente brachte heute der Ackerbauminister eine Vorlage ein usw." — — — — wer von den Lesern sieht bei diesen Zeilen Rom wirklich vor Augen, das steinerne Rom mit Farbe, Licht und Schatten? Niemand. Hier begnügen wir uns mit dem geographischen Begriff Rom, dem Landkartenrom; das leibhaftige Rom erscheint vor der Erinnerung bloß, wenn eine Gemütsschwingung das Bild ehrerbietig einlädt.

Genug. Aus allen Erforschungen erhellt, daß Phantasie und Erinnerung die natürlichen wirklichen Größenverhältnisse bestreiten. Statt der Raummaße gelten hier Wert- und Wichtigkeitsmaße; hinter einen ins Heroische vergrößerten Menschenleib wird die gesamte Welt in den Hintergrund gedrückt und dort verkürzt, verwischt und verschrumpft. Das heilt kein Doktor.

Naivität

Naivität ist vielleicht das, was unserer zeitgenössischen Literatur am meisten gebricht. Ich meine Naivität des

Schaffens. Naiv schafft, wer unbekümmert um alles andere, um Vorbilder, ästhetische Gebote und Verbote, um Weisheit und Urteil der Zeitgenossen, einfach sein Ziel auf geradem Wege verfolgend, die Aufgaben, die ihm Inspiration und Thema gesetzt haben, zu lösen sucht. Ob nun seine Unbekümmertheit aus Unkenntnis oder absichtlicher Nichtbeobachtung stammen, ist gleichgültig. Es kann einer die höchste Bildung, die umfassendsten Kenntnisse besitzen, ja sogar raffinierte sophistische Geistesbeschaffenheit aufweisen, und doch naiv schaffen. Entscheidend ist, daß keine anderen Rücksichten, keine anderen Gesetze gekannt oder anerkannt werden, als Zweck und zweckdienliche Mittel. Epigonische Mutlosigkeit, Überdruß, Überlesenheit, der zaghafte Gedanke an unerreichbare Vorbilder und dergleichen mehr hemmen, hindern, stören die Anderen, lähmen ihren Willen, verleiten sie zu Umwegen auf Seitenpfaden, um den ausgetretenen Geleisen zu entweichen. Der Naive sagt sich: was geht mich das an? Er tut unbefangen, was zu tun ist, geht die tausendmal begangenen Wege zum tausendundersten Male, schreibt eine Ilias nach Homer, wofern ihn das Herz dazu zwingt, oder, wenn das Beispiel besser mundet, eine Romeo und Julie („auf dem Lande") nach Shakespeare, reimt Herz auf Schmerz, und Sonne auf Wonne, wofern es der Sinn verlangt — und siehe da, die abgedroschensten Garben geben ihm neue Weizenkörner, und die Kreuzwege blühen unter seinen Schritten, als ob gerade hier der Frühling seinen Lieblingssitz aufgeschlagen hätte. Doziere, beweise, warum dies und das geradezu unmöglich sei, der Naive tut's und siehe da: es war möglich und leicht.

Voraussetzung der Naivität des Schaffens ist Reich-

tum der Begabung. Die volle Unbedenklichkeit gegenüber Hemmungsgründen (wie Schwierigkeit des Themas, Gefahren des Irrtums uſw.) läßt ſich nämlich nicht durch Kenntnisloſigkeit oder abſichtliche Ignorierung gewinnen, weil in jedem Stoffe Neſter von Schwierigkeiten ſtecken, die dem Schaffenden unverſehens in den Weg fallen, ſo daß er ſie wohl oder übel gewahren muß. Deshalb teile ich denn auch keineswegs die Meinung, als böte ſich Naivität in gewiſſen Naturepochen von ſelber dar. Nein, ſondern einzig dann gerät Naivität, wenn die poetiſchen Bilder ſo reich und leuchtend den Geiſt des Schaffenden erfüllen, daß ſie unbedingte Alleinherrſchaft erringen. Dann, aber nur dann, ſchweigen alle Bedenken, fliegen alle Drachen und ſpringen alle Tore. Aberwitz und Alltagsſtaub gab es zu allen Zeiten, im ſogenannten Kindesalter der Menſchheit nicht minder wie heute, aber eine gute Blume wächſt einfach hindurch und blüht.

Das Schlimmſte

Es wird in guten Treuen viel geredet und viel geſchadet. Aber eins iſt unverantwortlich, eins darf man ſich nicht zu Schulden kommen laſſen: es ſoll kein Vater, kein Lehrer zu einem Kinde ſagen: „So hoch wie dieſer oder jener wirſt Du's freilich nie bringen", und es ſoll kein Schriftſteller zu ſeiner Nation ſagen: „Punktum, fertig, Türe zu; die große Zeit der Literatur iſt vorüber, es wird nie mehr einen Goethe oder Schiller geben."

Das iſt erſtens eine Torheit, denn die Zukunft weiß man erſt nachher, und die Natur liefert keine Programme.

Hat man etwa Anno 1740 prophezeit: Gebt acht, ſtäubt ab, zieht euch ſonntäglich an, denn jetzt fängt nächſtens die klaſſiſche Literatur an, jetzt wird bald der große Goethe geboren? Oder hat jemals ein Schullehrer einen Buben mit den Worten der Klaſſe vorgeſtellt: „Geht mir ſäuberlich mit dem da um, denn das gibt einmal das große weltberühmte Genie X?“ Nein, ſondern er hat zu allen Zeiten den Geniebuben einen Eſel genannt.

Zweitens iſt es eine Anmaßung; denn andere herabdrücken, heißt nicht beſcheiden ſein, ſondern unverſchämt.

Drittens iſt es eine gewiſſenloſe, ſchlechte Handlung. Niemand hat das Recht, dem heranwachſenden Geſchlecht den Mut totzuſchlagen und dem nachkommenden Geſchlecht zum voraus in die junge heilige Hoffnung zu ſpucken. Das iſt bethlehemitiſcher Kinderſeelenmord.

Ein wichtiger Nebenzweck der direkten Rede in der Poeſie

Von den beiden Hauptbeſtandteilen jedes größeren Gedichtes, Handlung und Rede, iſt es wohl immer die Handlung, welche den Genießenden, ſei er Leſer oder Hörer, intereſſiert. Wenigſtens den modernen, denn bei den Griechen und Römern, gemäß ihrer dialektiſchen Geiſtesbildung, ſcheint das Umgekehrte der Fall geweſen zu ſein, wie ja auch der moderne Franzoſe, bei welchem die höhere Bildung noch in der Renaiſſance-Antike wurzelt, jedes Geſchehen als Anlaß zu einem Wort etrachtet.

Aus dem überwiegenden Intereſſe des Genießenden für den Handlungsbeſtandteil hat man nun auch auf

einen inneren Vorwert der Handlung schließen wollen, woraus dann im Drama durch möglichste Verkürzung der Reden der berüchtigte Laubesche Telegrammstil erwuchs. Diese Ausschreitung darf heutzutage, vornehmlich durch das Verdienst der Realisten, für überwunden gelten; nicht jedoch die Neigung zur Hintansetzung der Reden überhaupt, so daß ein Wort hierüber schwerlich überflüssig sein wird.

Unter den mannigfachen Gründen, warum der direkten Rede, trotzdem sie doch entschieden weniger interessiert, in jedem größeren Gedicht gleichwohl ein ganz beträchtlicher Raum muß gestattet werden, ist einer, der nach meinem Dafürhalten noch nicht genügende Beachtung gefunden hat. Die direkte Rede besitzt unter anderem auch Mäßigungswert, sie zähmt, indem sie die Phantasie bei einer gegebenen Szene zu verweilen zwingt, die dem Dichter unwillkommene, unkünstlerische, rein sachliche Neugier, und zwar kommt hierbei gerade die räumliche Ausdehnung der Rede, ihr Zeitwert, ihr äußeres Proportionalverhältnis zur Ausdehnung der Handlungselemente in Betracht. Ein Drama, in welchem die direkte Rede räumlich der Handlung nicht das Gegengewicht hält, gerät barbarisch, ein Epos phantastisch.

Beim Epos erhöht außerdem die direkte Rede die Wahrscheinlichkeit der Erzählung; denn die Illusion einer Person, die in direkter Rede meine Sprache spricht und meine Logik denkt, ist stärker als die Illusion einer Person, von der nur eine Handlung erzählt oder nur der ungefähre Hauptinhalt ihrer Worte in indirekter Rede mitgeteilt wird. Ob freilich das gewaltige Übergewicht, welches Homer der direkten Rede gegenüber der Handlung gönnt (so gewaltig, daß bei ihm öfters die Hand-

lung nur als Einleitung oder Nachſchlag der Reden Platz findet), ob ſolch ein Übergewicht als ewig vorbildlich gelten dürfe, ſcheint mir zweifelhaft. Das muß wohl den nationalen Eigentümlichkeiten zugezählt werden, wie die Reden des Thukydides.

Uns Neuen aber könnte ein wenig von dieſer Redezucht in der Poeſie nicht ſchaden.

Eine äſthetiſche Unredlichkeit

Alltäglich und überall begegnen wir in belletriſtiſchen Werken und Werklein bis hinab in die kleinſte Feuilletonſkizze und hinauf in die Dichtung und die Wiſſenſchaft folgendem Betrügchen. Der Verfaſſer hebt mit einer lebhaften Szene in lebendiger Situation an, um dem Leſer vorzutäuſchen, er führe ihn in medias res. Darauf, nach Schluß der Anfangsſzene, anſtatt, wie erwartet wird, die Erzählung in demſelben Stil und Tempo fortzuführen, ſiehe da, jetzt holt er den Maiſch, den Familienbrei, das ſtatiſtiſche Regiſter des Helden, deren man überhoben zu ſein ſich beglückwünſchte, einfach nach, mit aller Behaglichkeit und Geſchwätzigkeit, nur im Plusquamperfektum ſtatt im Imperfektum. „N. N. hatte ſchon frühzeitig ... Sein Vater ... Seine Mutter ... Seine Bildung uſw....“ Das halte ich nicht für recht. Entweder wenn einer den Leſer nicht in medias res zu führen verſteht — und es gehört allerdings mitunter namhafte Kunſt dazu —, ſo gebe er ſich nicht den Anſchein, es zu können, ſondern beginne ſchlicht und ehrlich mit dem Anfang, nämlich mit den Vorbedingungen und Vorverhältniſſen der Erzählung. Oder aber, wenn

er vermeint es zu können, wenn er wagt und versucht, den Leser in medias res zu führen, so soll er auch sein Versprechen, das er mit dem Anfangskapitel vor dem Leser übernommen, getreulich halten. Das scheint mir ein einfaches Gebot der Redlichkeit. Wie nennt man denn das Verfahren eines Obsthändlers, der eine große Apfelsine obenauf legt, und die kleinen darunter versteckt? Nun, genau so nenne ich das Verfahren eines Erzählers, der mir zu Anfang eine spannende Szene vorspiegelt, und mir dann hinterher die nichts weniger als spannenden biographischen und genealogischen Notizen auftischt.

Von der Glaubhaftigkeit

Warum arbeiten wir gedrängt, geschlossen, gefügt, mit T-Balken? Um Spannung und Gipfelung zu gewinnen? Diese Erklärung möchte zur Not für das Drama gelten und genügen. Allein geschlossene „dramatische" Handlungsführung ist ja durchaus nicht eine Eigentümlichkeit dramatischer Arbeit, sie kommt ebensosehr der Novelle, dem Roman, dem Epos zugute. Zielt doch z. B. die Odyssee nicht minder als Macbeth oder Wallenstein vom ersten Worte nach dem Ende.

Der Hauptvorzug einer geschlossenen Führung beruht vielmehr darauf, daß sie die Glaubhaftigkeit eines Werkes erhöht. Ich meine natürlich nicht die bäurische Glaubhaftigkeit, welche ein Werk auf seine Wirklichkeitsfähigkeit prüft, sondern die poetische Glaubhaftigkeit, mit anderen Worten: die Möglichkeit, daß ein vernünftiger Leser sich willig mit Herz und Seele in

die Welt des Dichters versetze, sei nun dessen Welt ein Abbild der Wirklichkeit oder eine geträumte. Diese Glaubhaftigkeit wird also durch geschlossene Handlungsführung gefestigt und zwar auf mehrfache Weise.

Die Vorahnung eines Ziels verleiht dem Weg Zweck und Sinn, den Zwischenstationen pathetische Bedeutung, unterstreicht jedes einzelne Ereignismoment, jedes geringste Wort, indem alles und jedes neben seinem unmittelbaren Ereignis- oder Redegehalt obendrein noch Erklärungs- oder Symbolwert für die aufgesparte Hauptszene besitzt. Ja, sogar die bloße Witterung einer Absichtlichkeit zwingt uns schon zum engeren Anschluß an das Werk. Ein Kunstvorteil, den nach Schiller am öftesten und bewußtesten C. F. Meyer ausgenützt hat, indem er dem Leser die Absichtlichkeit d. h. die zielstrebende Nebenbedeutung der Anfangsereignisse und Reden so stark verrät, daß keiner sie übersehen kann. Ich möchte fast sagen, er reibt sie dem Leser unter die Nase.

Sodann — und dies scheint mir das Wichtigste — erzeugt geschlossene Führung eine Unmenge von Beziehungen, nicht bloß die schon erwähnten Beziehungen zwischen den Teilen eines Werkes, also zwischen Anfang und Ende und zwischen den Unterabteilungen, sondern auch Beziehungen sämtlicher geschilderten Personen zueinander. Je mehr Wechselbeziehungen aber ein Werk innerhalb seines Darstellungskreises enthält, einerlei welcher Art die Beziehungen seien, desto glaubhafter wird es, desto stärker zwingt es uns in seinen Bann, desto unauslöschlicher beharrt es in unserer Seele. Ich glaube nämlich dem Dichter inniger eine solche Gestalt, an welche eine zweite Person des Gedichtes glaubt, als eine noch so treu geschilderte Person für sich allein,

oder in loser Verbindung mit anderen. Von allen Beweisen des wechselseitigen Glaubens aneinander ist aber der überzeugendste die stetige Beeinflussung des einen durch den anderen, wie sie bei geschlossener Handlungsweise stattfindet. Diesem Beziehungsgesetze entspringt unter anderm auch die von Schiller bemerkte Tatsache, daß das sicherste Mittel, uns eine Person sympathisch darzustellen, darin besteht, zu zeigen, wie sie auf andere sympathisch wirkt.

Und die psychologische Erklärung des Beziehungsgesetzes? Sie lautet: Wir erkennen alle Kräfte der Erde, also auch die Menschenseele, nur an ihren Wirkungen.

Poesie und Geist

Es ist richtig, daß Geist nicht Poesie ist, noch Poesie verbürgt, noch Poesie ersetzt. Es ist gleichfalls richtig, daß man sich eine Poesie, die des Geistes und des Gedankens entbehrt, vorstellen kann, also z. B. Gefühls- und Stimmungspoesie. Es ist wiederum richtig, daß oberflächlich spielender, also frivoler Geist dem Dichter und seinem Werk nicht wohl bekommt, worin es z. B. Wieland übel versah. Es ist endlich mehr als richtig, es ist eine tiefe Wahrheit, daß scheinbare Torheit, dem naiven kindlichen Gemüt entsprießend, eine der köstlichsten Erscheinungsformen der heiligen Seele sind. Der reine Tor, der träumerisch durch die fremde Welt ins Glück tappende jüngste Sohn des deutschen Märchens, gehören zu den tiefsinnigsten Erfindungen der Dichtung, die für sich allein schon die erstaunliche poetische Begabung der Germanen beweisen würden.

Dagegen ist nicht minder wahr, daß die obersten größten Formen der Kunstpoesie Geist nicht bloß dulden, sondern strengstens erfordern, und zwar Geist in der höchsten Vollendung. Nur ein Geist ersten Ranges kann ein Dichter ersten Ranges sein; wie denn zu allen Zeiten die großen Dichter zugleich die großen Denker waren.

Ferner: ob auch die kleinen Formen, also etwa die liedmäßige Lyrik, theoretisch der Beihilfe von Geist und Gedanken nicht bedürfen, so gelingen selbst diese erfahrungsgemäß nur dem geistig Hochstehenden. Es braucht einen Goethe oder Heine oder Uhland, um die einfache, bescheidene Liedform sicher zu beherrschen, obwohl das Lied scheinbar mit dem Gedanken nichts zu tun hat. Es ist schwer zu sagen, warum es so ist; aber es ist so.

Aus Versehen freilich kann in einer schwachen Stunde wohl auch einem mittelmäßigen Geist, selbst einem Dilettanten, ein einzelnes, leidliches Lied gelingen, doch während seines ganzen Lebens keine zwei oder mehr. Solche aus Versehen gelungene Einmalkleinigkeiten mittelmäßiger Geister und schwacher Künstler nennt die Literatur Volkslieder.

Warum fallen denn neun Zehntel all der vielen Hunderte von glänzenden Talenten, die alljährlich (namentlich um Weihnachten herum) der Nation entdeckt werden, später in die Vergessenheit zurück?

Warum halten die vielversprechendsten, begabtesten Jünglinge als Männer so wenig?

Weil es ihnen entweder an Charakter oder an Geist fehlt, oder an beidem zugleich.

Was sodann unsern Widerwillen gegen Gedankenpoesie und die logisch geschärfte Diktion betrifft, so liegt

hier ein nationaler Geschmacksbildungsfehler vor, der korrigiert sein will. Er beruht auf unvollkommener Entwicklung des Sprachgefühls und unausgeglichener Übung der Denktätigkeit. Die übrigen Nationen schätzen den Gedanken innerhalb der Poesie höher, schleifen demgemäß die poetische Diktion logisch schärfer. Denken Sie z. B. an die sophistische Dialektik der athenischen, die Antithesen der französischen Tragödie oder, wenn Ihnen das näher liegt, an die Spitzfindigkeiten Shakespeares.

Nunmehr der Geistesübermut und -überfluß oder, wie man sich wohl verächtlich ausdrückt, die Geistreichheit. Ja, geistreich sein ist nicht so wohlfeil, wie man sich's etwa vorstellt. Das ist weder eine angeborne Gabe der Natur, noch ein lernbares Gedanken-Taschenspielerkunststückchen. Nein, es ist die redlich erworbene Frucht lebenslänglichen ehrlichen Denkens. Erste Voraussetzung, um geistreich zu sein, ist, daß einer jeweilen die Zustimmung der ernsten Wahrheit habe. Hat er die nicht, so kann er zwar ein Witzbold, nimmermehr jedoch geistreich sein. Warum aber — möchte man vielleicht fragen — gibt einer nicht lieber die ernste Wahrheit einfach und ernst, als spielend? Nun, aus demselben Grunde, warum der Dichter nicht einfach seine Sätze in ernster, nüchterner Prosa ausspricht, sondern in klingenden Rhythmen und spielenden Reimen; mit einem Wort: aus Stilgefühl. Nicht um die Leser zu unterhalten, spricht ja der Dichter in Versen, sondern weil er seinetwegen nicht anders kann und darf; nicht, um jemand zu belustigen, wendet der Geistreiche die Wahrheit, die er bietet, auf die glänzende Seite, sondern weil er sich's selber schuldig ist.

Es ist wie die natürliche, schöne Bewegung einer fei-

nen, ſeeliſchen Hand. Man könnte ja gewiß den nämlichen Gegenſtand plump mit grober Fauſt hinwerfen, die Gabe bliebe die nämliche. Die feine Hand jedoch kann nicht anders, als ſie anmutig überreichen.

Schließlich will ich Ihnen zeigen, daß höchſter Geiſt mit der größten Torheit (Torheit im poetiſch-pathetiſchen Sinne) gar wohl in dem nämlichen Menſchen vereint ſein kann.

Es braucht nur einer ſeinen Zeitgenoſſen geiſtig überlegen zu ſein, ſo iſt er ſchon der reinſte Tor.

Vom Realſtil

1901

Der Realſtil an ſeinem richtigen Platze, wenn er mit Überzeugung und Gewiſſen gehandhabt wird, iſt nicht etwa eine modiſche Verirrung, über welche man verächtlich hinwegſehen dürfte, ſondern eine ernſthafte Ausdrucksform des künſtleriſchen Geiſtes, welche geprüft und verſucht ſein will, wobei man finden wird, daß es gar nicht ſo leicht iſt, die Natur zu photographieren. Sein Leitſtern iſt, wie Sie wiſſen, die rückſichtsloſe Wirklichkeitswahrheit. Wirklichkeitswahrheit aber, wenn ſie auch nicht der poetiſchen Wahrheit ebenbürtig iſt, hat immerhin ihren Wert. Lehrwert, Studienwert, ja, unter Umſtänden Heilswert. Sie liefert Dokumente, Skizzen und Modelle und kann bei chroniſcher literariſcher Krankheit eines Zeitalters heilſam wirken, indem ſie den Ernſt in die Literatur zurückführt. Denn alle Wahrheit iſt ernſt. Mit ſeinem Ernſt ſchlägt der echte Realſtil die Verirrungen ins Süßliche oder Matte, Konventionelle

oder Pſeudo-Ideale ſiegreich aus dem Felde. Denn Wahrheit, ſelbſt die bloße Wirklichkeitswahrheit, iſt immer eines Mannes Gedanken wert, während Hirngeſpinſte mittelmäßiger Köpfe, alſo z. B. konventionelle Lyrik oder ſchablonenmäßige Romane und Dramen nicht denkenswert ſind. Der Durchſchnittsrealiſt iſt dem Durchſchnittsidealiſten weit überlegen.

Jedes Buch, das im echten Realſtil, ich meine mit ehrlicher, ſelbſtvergeſſener Wirklichkeitstreue geſchrieben iſt, kann man leſen. Ich geſtehe ſogar, daß ich perſönlich im Gebiete der proſaiſchen Erzählung nichts anderes leſen mag.

Ich ſage: der proſaiſchen Erzählung. Denn naturgemäß beſchränkt ſich der Realſtil, weil er Wirklichkeitsſtil iſt, auf die Proſa und kann in der Poeſie nur epiſodiſch verwertet werden.

Nun zum Realismus oder Naturalismus.

Wer im Realſtil ſchreibt, iſt deswegen noch kein Realiſt, ſo wenig wie einer, weil er Gemüſe ißt, darum ſchon Vegetarianer iſt. Sondern Vegetarianer iſt, wer nichts als Gemüſe zu eſſen erlaubt; Realiſt, wer keinen andern Stil als den realiſtiſchen anerkennt, wer ihn als Univerſalmittel der geſamten Literatur aufdrängen möchte. Hiermit beginnt der Unſinn.

Den Realſtil in Konkurrenz mit der Poeſie ſetzen oder gar mit ihm die Poeſie verdrängen zu wollen als eine Art Panrealismus iſt eine Ungeheuerlichkeit, deren ſich bloß Beſchränktheit oder Unehrlichkeit oder beides vereinigt ſchuldig machen kann. Nationale Beſchränktheit oder perſönliche. National, mit dem Nihilismus verwandt, bei Ruſſen und Skandinaviern, perſönlich bei den Goncourt und Zola und ihren Trommlern. Wo wir

Beſchränktheit haben, haben wir natürlich auch den Fanatismus.

Grauenhaftere Pedanten hat die Welt nicht geſehen, als die Naturaliſten.

Im deutſchen Panrealismus haben wir weniger ein Gebilde der Beſchränktheit als der Streberei vor uns. Es gibt in Deutſchland kaum einen echten Realiſten (und es kann auch nach Goethe und Schiller keine ſolchen geben), was ſich ſchon dadurch verrät, daß ſie alle früher oder ſpäter von ihrem fanatiſch gepredigten Evangelium abfallen. Der deutſche Realismus war nie eine Überzeugung, ſondern nur eine Maske, unter welcher ſich alles mögliche Gift, vor allem das Gift gegen Schiller und die hohe, ideale Poeſie ſammelte und verbarg. Gegenwärtig iſt er verendet. Er war den Leuten zu läſtig und zu ſchwierig.

Wenn der Realismus mit Recht und mit Erfolg den falſchen Idealismus bekämpft, ſo unterliegt er ſchmählich, ſobald er ſich an den echten Idealismus, alſo die Poeſie ſelbſt, wagt. Wie himmelhoch der echte Idealismus dem Realismus überlegen iſt, zeigt am beſten die Tatſache, daß von jeher die beſten realiſtiſchen Werke von Idealiſten geſchrieben wurden.

Kein Drama eines Realiſten erreicht an realiſtiſcher Kraft und Größe „Kabale und Liebe“ des Idealiſten Schiller.

Kein Roman eines Realiſten erreicht die realiſtiſche Meiſterſchaft der „Madame Bovary“ des Idealiſten Flaubert.

Alſo der Idealiſt muß dem Realiſten zeigen, wie man realiſtiſch ſchreibt.

Umgekehrt, wenn ein Realiſt ſich auf das idealiſtiſche

Gebiet wagt, ſo ſetzt es erbärmliche Pfuſchereien ab. Er platſcht in den nächſten Pfuhl des Aberglaubens, wird bigott oder ſpiritiſtiſch oder ſonſtwie närriſch.

Die Kunſtformen des Idealismus wagt er nicht einmal probe- und vergleichsweiſe zu verſuchen, ſo ſicher fühlt er das ſchmähliche Mißlingen voraus.

Immerhin iſt zu bemerken, daß da, wo der Realismus auf nationaler Grundlage ruht, alſo bei Ruſſen und Skandinaviern, wenn auch nicht Meiſterwerke der Weltliteratur, doch eine Fülle von ſkizzenhaften Beobachtungen und Expektorationen hohen Dokumentenwertes entſtehen. Dort, bei den Garſchin und Gorjki und Hamſun muß man den echten Realſtil ſuchen.

Dagegen bei den pedantiſchen Realiſten der Theorie innerhalb der alten weſteuropäiſchen Literaturnationen iſt wenig zu holen.

Ich reſümiere: Es ſollte jeder Schriftſteller ſich gelegentlich auch im realiſtiſchen Stil verſuchen, um zu erfahren, was daran iſt. Die Nation aber, wenn ſie über das Verhältnis von Idealismus und Realismus ins reine kommen will, wird beſſer daran tun, wenn ſie ſich bei denen erkundigt, die beides können, als bei jenen, die keins von beiden können.

Vom Idealſtil

Strenggenommen ſpricht ja jede Kunſt und Poeſie den Idealſtil, da eben eine zweite, höhere, edlere Welt geſchaffen wird. Aller Völker, aller Menſchen Sehnſucht ruft ewig „hinaus und hinauf!“ Wo wir das Gegenteil antreffen, den Ruf „hinein in das volle Leben“, wie z. B.

neulich, haben wir es mit einer Reaktionserscheinung zu tun. Er ertönt nur dann, wenn eine Verirrung ins Leblose, also ein falscher Idealismus vorangegangen war. Genau so wie der Ruf nach „Natur" eine vorausgegangene Unnatur verrät, oder wie die Sorge um die Gesundheit, das Kraftbrühentrinken, das Eisenschlucken beweist, daß einer krank war und noch ist. Ein gesunder Mensch kümmert sich nicht um die Gesundheit; ein natürliches Zeitalter lechzt nicht nach Natur; eine lebendige Kunst schreit nicht nach dem vollsaftigen Leben.

Mit dem eigentlichen Idealstil innerhalb der Poesie meint jedoch die Vorstellung etwas Besonderes, nämlich einen solchen Stil, der in bewußter Weise die Abstreifung des Gemeinen anstrebt; der den Adel zum Ziel erhebt und sich von ihm die Gesetze schreiben läßt, gewillt, die adligen Gesetze strengstens bis in alle Einzelheiten der Form, also des Stils und der Sprache, zu befolgen. Der Idealstil ist der Gentleman in der Kunst und wird daher von pöbelhaften Seelen geradezu gehaßt. So ist der Stil der griechischen Bildhauerkunst darum ein Idealstil, weil der Künstler den Göttertypus durch bewußte Veredlung: durch Kombination, Abstraktion, durch Antithese aus der gemeinen Menschengestalt gewann, indem er z. B. den Nasenstirnwinkel des Göttergesichtes auswärts bog, weil ein gemeines Gesicht den Winkel nach innen hat.

Der Idealstil hat wie jeder Stil seine Vorzüge und Nachteile. Der Hauptnachteil des poetischen Idealstils ist der Mangel an Mut, sowohl an Lebenswirklichkeitsmut wie an Phantasiemut. Begreiflich; denn der Idealstil ist ja ein Flüchtling. Ganz eminente Dichter werden sich daher des Idealstils kaum dauernd bedienen. Dante,

trotz seinem Phantasieidealismus, spricht keineswegs im Idealstil.

Auch mit der Persönlichkeit verträgt sich der Idealstil nicht wohl.

Naive persönliche Größe sitzt diesen keuschen Stil mit ihrem bloßen Gewicht auseinander wie einen gebrechlichen Stuhl. Nur solche persönliche Größe, welcher Gedankenschwung und Rhetorik Natur ist, wie z. B. Virgil, Corneille, Schiller, fühlt sich im Idealstil sicher und wohl. Aber auch nur in einem kräftigen Idealstil.

Nun die Vorzüge.

Ein Hauptvorzug des Idealstils ist die seelische Reinheit, Reinheit der Vorstellung, der Stimmung, des Gedankens, der Sprache und der Form. Es ist nichts Geringes um einen Stil, der uns verbürgt, daß wir von der ersten bis zur letzten Zeile ohne Unterbrechung Höhenluft atmen dürfen. Wenn wir das nicht spüren, so spüren es eben andere.

Der wichtigste Vorzug ist aber die Wirkung auf das Gemüt. Man pflegt zwar dem Idealstil im Gegenteil gefühllose Kälte vorzuwerfen. Nun ja, mit den niederen Stilformen verglichen ist jeder hohe Stil kalt, da eben die hohe Kunst nicht direkt auf das Gemüt abzielt. Die hat andere Sorgen. Die gefühlvollsten Lieder werden ja von Dichtern zweiten Ranges geschaffen. Jeder Philister urteilt: klassische Musik, Fugen, Sonaten, Sinfonien, ist nichts fürs Gemüt. Was ist denn fürs Gemüt?

Das „Zarenlied" von Lortzing oder „Der Tiroler und sein Kind":

„Wenn ich zu meinem Kinde geh',
In seinem Aug' die Mutter seh'"

Die hohe Kunſt erklärt ſich gegenüber dem Gefühl wohlwollend neutral. Da jedoch Schönheit von Natur wegen, ob ſie will oder nicht will, Gefühle auslöſt, ſo wirkt die hohe Kunſt, während ſie keineswegs auf das Gemüt zielt, doch auf das Gemüt.

Ein muſikaliſcher Dreiklang iſt regelmäßig, mechaniſch, kalt; aber er tröſtet und erhebt trotzdem die mit Trauer umhüllte Seele. Alle Schönheit verſöhnt und erlöſt.

Das Gefühl der Verſöhnung und Erlöſung nun, welches jede hohe Kunſt bewirkt, bewirkt der Idealſtil in verſtärktem Maße. Es iſt der Stil, der den Eintretenden mit dem Gruße ſegnet: „Friede ſei mit dir!“ Ich denke, es iſt wahrlich auch ein Gefühl (und keines von den kälteſten), aus der Gemeinheit emporgezogen, aus dem Pöbelhaften gerettet zu werden, den Kummer, den Jammer, den Zank vergeſſen zu dürfen, Schmerz und Trauer in Schönheit ſchmelzen zu ſpüren. Man berichtet von Afrikaforſchern, welche nach jahrelangen Kämpfen und Plackereien in den Urwäldern, als ſie zum erſten Male wieder ein weißes Geſicht ſahen, in Tränen ausbrachen.

Das weiße Geſicht iſt der Idealſtil.

Was iſt Afrika?

Verkehrte Welt!

Werfen wir einen Blick über unſere geſamte heutige Kunſtübung, ſo finden wir: die Malerei und Plaſtik ſtrebt nach Poeſie, inſpiriert ſich durch die Phantaſie, füllt ſich mit Gedanken, ſpricht ſymboliſch, macht ſich mit Mythologie, Perſonifikation, Allegorie zu ſchaffen. Die

Musik, soviel sie nur irgend kann, auch; ja sogar viel mehr, als sie nur irgend kann. Dagegen die Poesie soll sich einzig und allein mit der Wirklichkeit abgeben; soll nicht aus der Gegenwart, nicht über den Erdboden hinaus dürfen; soll ihrem natürlichen Inhalt, der Phantasie und dem Gedanken, und ihrem natürlichen Ausdrucksmittel, der rhythmischen Sprache, entsagen. Prosa mit aufgeblasenen symbolischen Titeln, die zum Inhalte passen wie die Flagge auf ein Modderschiff, sei ihr Ziel. Alle Künste mögen und dürfen dichten, einzig die Dichtkunst soll nicht dichten.

Dergleichen läßt mich an der überlegenen Gescheitheit unseres Zeitalters zweifeln, trotz — oder vielleicht gerade wegen seiner stupenden literarischen Weisheit.

Nun möchte ich beileibe nicht meiner lieben Freundin, der Malerei, das Dichten verargen. Nur meine ich, die Poesie, die den Maler schmückt, möchte auch dem Dichter nicht so übel anstehen. Und warum die Malerei durchaus ein Monopol auf Zentauren haben sollte, das vermag ich nicht einzusehen. Hat sie etwa ein Patent? Hat sie die griechische Mythologie gepachtet?

Welcher Kunst ist denn die freie Erfindung eigentümlich und wesentlich? Ich denke der Dichtkunst. Die Sprache sagt: „etwas erdichten" und nicht: „etwas abdichten". Dagegen der Malerei gehört die freie Erfindung nur leihweise an. Die Sprache sagt nicht: „etwas erzeichnen und ermalen", sondern „etwas abzeichnen und abmalen".

Das Kriterium der epischen Veranlagung

Als Kennzeichen der epischen Veranlagung gelten mir: die Herzenslust an der Fülle des Geschehens, seien es nun Taten oder Ereignisse, die Freude am farbigen Reichtum der Welt, und zwar, wohlbemerkt, Reichtum der äußeren Erscheinungen, die Sehnsucht nach fernen Horizonten, das durstige Bedürfnis nach Höhenluft, weit über den Alltagsboden, ja über die Wirklichkeitsgrenzen und Vernunftschranken.

Wer dergleichen nicht ersehnt, wer nicht mit jungem Morgenmut auf Flügeln der Phantasie in die Welt hinaussprengt, neugierig, was ihm Frau Aventiure über den Weg jagen werde, der ist kein geborener Epiker.

Zur Kontrolle von der Gegenseite her dient mir als sicheres Kennzeichen des Nichtepikers: die Lust an der Charakteristik, an der Seelenanalyse (also an psychologischen Problemen), an der Entwicklungsgeschichte des Helden, an der wohlmotivierten logisch-vernünftigen Erzählung. Der Epiker kann zwar charakterisieren, wenn er will, aber er kann es nicht auf die Dauer wollen, weil er auf andere Ziele, die ihm wichtiger scheinen, seinen Blick gerichtet hat. Er wird zwar gewiß nicht Andromache wüten lassen wie Ajax, aber er ist imstande, eine Hauptfigur durchaus in nebelhafter, schwankender Persönlichkeit zu liefern, ohne nur einen Versuch zur Charakteristik. So hat z. B. Homer mit der Helena getan, von der er selber nicht weiß, noch zu wissen begehrt, was er von ihr hält oder wie er sie auffaßt. Unbewußt und ungewollt charakterisiert wohl mitunter auch der Epiker, mit derselben Notwendigkeit wie ein Harmoniker, wenn

er einen Choral komponiert, eine Melodie durch die Stimmenführung erzeugt, ob er will oder nicht will; aber die Charakteristik ist ihm niemals Hauptsache, ja nicht einmal eine wichtige Sache.

Gegen Psychologik verspürt der Epiker mehr als Gleichgültigkeit, nämlich Widerwillen; weil es ja das oberste Gesetz epischer Kunst ist, Seelenzustände in Erscheinung umzusetzen. Umständliche seelische Motivierung, von innen heraus geschildert, würde also jedesmal in einem epischen Gedichte einen Fehler bedeuten. Dagegen solche äußere Erscheinungen zu erfinden, welche die seelischen Voraussetzungen im kürzesten und allgemeinverständlichsten Bilde rückwärts erraten lassen, das ist der Triumph der Kunst in der Epik. Zwei Beispiele: Odysseus, wenn er beschimpft wird, macht nicht Seelenkämpfe vor den Augen des Lesers durch, sondern er schüttelt einfach das Haupt. Das zweite Beispiel möchte ich geradezu als Paradigma epischer Kunst hinstellen: Bei den italienischen Rolandepen kommt es einmal vor, daß, ich weiß nicht mehr welcher Held, ich glaube Rinaldo, nachdem er jahrelang sich um die Liebe einer Dame umsonst bemüht, sie nicht mehr liebt und nun von ihr, die er nicht mehr liebt, geliebt wird. Ein Nichtepiker, also z. B. ein Romanerzähler, würde sich gezwungen glauben, diese Tatsache möglichst glaubhaft seelisch zu begründen, und diese Begründung würde ein Hauptstück seiner Erzählung ausmachen; sie würde auch einen großen Raum beanspruchen, da er ja das erste Auftauchen der veränderten Gesinnung vermerken müßte, hierauf die Zweifel und Selbstkämpfe schildern, bis er endlich den gewünschten Abscheu statt der früheren Liebe gewonnen hat. Da es sich ferner um ein Umkehrungsphänomen bei zwei

Menschen handelt, so müßte obendrein die ganze Operation mit 2 multipliziert werden. — Was gäbe das für eine umständliche ausführliche Bourgetierei! Und nun sehen Sie, wie der Epiker die Aufgabe löst: Er erdichtet eine Wunderquelle, welche den daraus Trinkenden zur Liebe, und eine zweite, welche den daraus Trinkenden zum Abscheu nötigt. Also statt der Psychologik das denkbar schroffste Gegenteil davon, die äußerlichste, unwahrscheinlichste, unvernünftigste aller Motivierungen: ein Trunk Wasser. Aber gerade das ist im epischen Gedicht der Triumph der Kunst und der goldenste Strahl dichterischer Schönheit. Wer so etwas erfinden kann, der ist ein epischer Meister.

Und nun vergleiche man damit die Aufgaben und Maßregeln des Romanerzählers! Das ist ja nicht etwas Ähnliches auf anderer Stufe, nein, es ist das schnurgerade Gegenteil in allem und jedem. Ein solches Gegenteil, daß schon die bloße Tatsache, daß einer Romane zu schreiben pflegt, mich vermuten läßt, er sei kein Epiker. Was bleibt denn schließlich Gemeinsames? Die Fortbewegung der Geschichte auf dem Wege der Erzählung. Ja, das ist eine Ähnlichkeit wie zwischen einer Schnecke und einem Husaren. Sie mögen sich allerdings beide auf demselben Wege bewegen, allein, deswegen die Schnecke einen Reiter zu nennen, würde doch wohl nicht richtig sein. Vielmehr wird richtig sein, aus der Tatsache, daß einer mit Behagen auf dem Bauche kriecht, zu schließen, daß er kein geborener Reiter ist. Und darum wiederhole ich: der Romanerzähler ist kein Epiker, sondern das Gegenteil davon.

Welche Werke sind veraltet?

Eine schwierige Frage; weil literarhistorisches Interesse tote Werke zu galvanisieren und hiermit ihnen ein Scheinleben für eine geraume Zeit zu verleihen vermag. Namentlich der Begriff des Modernen, so auffallend das klingt, zielt nach künstlicher Wiederauferweckung archivarischen Schuttes. Mit andern Worten: heillos Verschimmeltes kann der Nase eines blasierten Zeitgeschmacks modisch riechen. Die Logik lautet hier so: wir sind modern, wir sind faul; jene Antiquität riecht verfault, folglich ist sie modern. Meine Überzeugung in der Frage lautet kurz und bündig: ein Werk ist dann endgültig veraltet, wenn ein Meister es nicht mehr zum Vorbild nehmen kann und mag.

Die vornehme Zeitschrift

An Herrn Ix, Schriftsteller in En.

Wegen Raummangel ist es uns leider nicht möglich, Ihren „Merlin" —

An Herrn Prof. Dr. Ypsilon in Em.

Ihren hochinteressanten gediegenen Aufsatz über ein nachgelassenes eigenhändiges Konzept zu Ixens „Merlin" nehmen wir mit dem größten Danke an und bitten wir Sie, uns auch ferner —

Verstechnisches

1. Sprechen Sie einmal natürlich, so wie Sie immer sprechen, den Satz aus: „Ich habe mir dabei verschiedene Gedanken gemacht." — Haben Sie nun in den

Worten: „verſchiedene Gedanken“ mehr als zwei Betonungen vorgenommen? Nein, Sie haben die Vokale ie und a betont und die übrigen Silben gänzlich tonlos gelaſſen.

Folglich: weg mit der Behauptung, es gebe im Deutſchen keine drei unbetonten Silben nebeneinander.

2. Sprechen Sie wiederum natürlich, ſo wie Sie immer ſprechen, den Satz aus: „Er iſt um neun Uhr heute morgen abgereiſt.“ Haben Sie während dieſes Satzes eine Atempauſe vorgenommen? oder auch nur das Bedürfnis nach einer ſolchen verſpürt? Nein. Alſo weg mit der Forderung, jeder ſechsfüßige Vers müſſe durchaus eine Zäſur haben.

Ein Büſchel Aphorismen

1. Das Buch des Verrates beginnt mit den Worten: „Unſere Zeit . . .“
2. Es genügt nicht immer, blödſinnig zu tun, um geiſtreich zu ſein.
3. Der Realismus hat jetzt ihren Dienſt getan. —
4. Zeitgeiſt gegoren: Theaterdirektoren. —
5. Die neue Iphigenie:
   „Das Land der Szythen mit der Seele ſuchend.“ —
6. Einem jungen Dichter ins Stammbuch: „Schwan, kleb an.“ —
7. Du! wollen wir nicht auch zuſammen ein Genie gründen? —
8. „Dumm! heute will mir kein anſtändiger Vers gelingen!“

   Einfach, mach eine Revolution, die Verspoeſie ſei veraltet. —

9. Archimedes: „Gebt mir sechs entschlossene Kanaillen, so will ich Europa aus den Angeln heben.“ —
10. Diogenes (Anno 1900): „Es ist niemand da.“ —
11. Am treffsichersten wird die deutsche Sprache von Kavalieren verpöbelt. —
12. Heilige Mutter Gottes von Frankfurt, bitt für uns.
13. Weltliteratur und Allerweltsliteratur ist zweierlei.
14. Ein Zeitalter kommt zur Not mit drei Grundideen aus. Aber nur unter der Voraussetzung, daß sie falsch sind.
15. Eine Generation, die sich nicht um die Augen der Vorwelt kümmert, wird bübisch.
16. Literarische Zustände sind immer schlecht, je „besser“, desto schlimmer. Es sollte gar keine literarischen Zustände geben.
17. Was ist Bildung?
Bildung ist das Nationallaster der Deutschen.
18. Die Deutschen haben einen heiligen Berg, namens Montmartre.
19. Ein Kanon von vorn und hinten zu lesen (deutsches Sprachspielchen für geschwollene Kinder): Dichter-König, König-Dichter, Lord-Dichter, Dichter-Lord, Schuhmacher-Dichter usw.
20. Noch ein Spielchen: Das Bettelarmband. Kette ein Dutzend historische Namen, einerlei welche, mit Bindestrichen zusammen und hänge irgendeinen Wicht daran, einerlei welchen, so schnellt der Wicht sofort in historische Höhe empor, wie an einem Gletscherseil. Beispiel:

Perikles — Thukydides — Alexander — Hannibal — Cäsar — Raffael — Goethe — Beethoven — Rembrandt — Rubens — Müller. Hast du gesehen,

was für eine welthistorische Größe jetzt der Müller ist?

21. Eine musikalische Gleichung: Man hat einst Beethoven unverständlich und bizarr genannt. Den Dissonanzky nennt man heute auch unverständlich und bizarr, folglich Dissonanzky = Beethoven.

Verbindungen in allen Hauptstädten.

Von den größten Zeitungen aller Nationen empfohlen.

Agenten in allen Weltteilen.

Millionen von Mitgliedern, darunter Prima-Berühmtheiten.

Halt!!

Achtung!! Für Jedermann!! Neu!!

Die Moderne

Einziger zur Zeit existierender internationaler

Konsumverein

Begründet von den Geschwistern Snob & Cie.

Beste Bezugsquellen! Direkt vom Ausland! Große Auswahl von Lorbeer aller Sorten. Spottbillig!! Selbst dem bescheidensten Vermögen zugänglich! Gegen Hinterlegung seines Gewissens erhält der Reflektierende eine Direktive, die sogenannte Überzeugung, deren Erneuerung, respektive Abänderung ihm alljährlich von uns kostenfrei zugestellt wird.

Anmeldungen nimmt entgegen

Die Firma Reclam und Streber.

Nicht übersehen!!

Die „Moderne" nimmt aller Arten alte Waren und gibt dieselben vermöge eines besondern Verfahrens für neu wieder.

Einer für alle, alle für einen.

Kavaliere, hysterische Damen und abgetakelte Lebeleute erhalten

besondere Vergünstigungen!

Als Adelsdiplom gelten französische Sprachfehler.

Es genügt, wenn der Betreffende den Nachweis liefert, daß er mindestens drei Fehler in einem französischen Wort machen kann.

Von der Charakteristik

Charakteristik heißt jetzt das Losungswort. Nach ihr schaut der literarisch gebildete Leser zuerst aus; sie nimmt der Kritiker zum Prüfstein über den Wert eines Werkes, sie wird dem Dichter zur Pflicht gemacht, und zwar so strenge, daß die Voraussetzung für selbstverständlich gilt, jeder Dichter müsse in jedem Werke jede Figur charakterisieren. Oder etwa nicht?

Gut. Nun halten Sie einmal folgende zwei Tatsachenreihen einander gegenüber:

Zur Linken. In hundert Städten Deutschlands schildern Hunderte von Schriftstellern alljährlich Hunderte von Charakteren, die einen besser, die andern schlechter; selten verfehlen sie einen Charakter gänzlich, meistens gelingt es leidlich und in einer überraschend großen Zahl von Fällen sogar glänzend. In allen unseren Literaturberichten finden wir auffallend oft das Lob, daß, wenn nicht alle, doch dieser oder jener Charakter „meisterhaft durchgeführt" sei; „prächtige Gestalten", „herrliche unvergeßliche Figuren" wachsen in unseren Erzählungen so zahlreich wie Löwenzahn auf der Wiese. Selbst wenn der Kritiker ein Werk verdammt, muß er meistens für die gelungene Schilderung irgendeines Charakters eine Ausnahme machen. Sehen wir dann nach fünf Jahren nach, wo alle diese Millionen meisterhaft geschilderter Charaktere geblieben sind, so finden wir sie samt dem Werk, darin sie standen, und dem Verfasser, der sie geschaffen, im Orkus der Vergessenheit. Angesichts dieser Tatsache urteilt meine Logik: was ein Werk nicht vor dem Untergang schützt, also die meisterhafte Charakteristik, kann nicht eine

Hauptsache, nichts für die Poesie Wesentliches sein. Denn wesentliche Vorzüge retten trotz allen übrigen Fehlern.

Zur Rechten. Die Poesie ganzer Völker und Zeitalter weiß nichts von dem Streben nach Charakteristik. Jeder Dorfschriftsteller charakterisiert besser als Sophokles und Homer, als Corneille und Racine. Dem Nibelungenlied meinte ein Jordan die Charaktere nachbessern zu müssen. Und die Männercharaktere bei Goethe und Keller? oder die Frauengestalten bei Schiller? Das macht ja jeder Benz besser. Dennoch ist Benz kein Großer, aber Sophokles und Homer, Schiller und Goethe, Corneille und Racine sind es. Meine Logik sagt: was man ohne Schaden vernachlässigen oder gar verfehlen kann, ist keine Hauptsache, ist nichts Wesentliches.

Schluß. Die Charakteristik ist weder eine zentrale noch eine obligatorische Aufgabe der Poesie, sondern eine Nebenaufgabe an einem Seitenplatz. Ihr Platz ist die Prosa, also die Wirklichkeitserzählung und das realistische Drama, ferner der Humor, die Komik, die Satire, in der hohen Poesie die Schilderung untergeordneter Figuren. Unsere geschäftige Charakterfabrik aber ist eine Dilettantenmühle.

Eine Germanität

Immer von neuem kehrt in deutschen Betrachtungen der alte Spruch wieder: „Wir Germanen wollen vom Dichter seine Gestalten nicht als fertige Gebilde eingeführt erhalten, sondern unsre Hauptlust besteht darin, der Entwicklung eines Charakters zu folgen; diesen Entwicklungsgang soll uns deshalb der Dichter zeigen." Zunächst erlaube ich mir die Tatsache, also die Allgemeinheit der Entwicklungsforderung zu bestreiten; ich bin zum Beispiel auch ein Germane und habe nie ein Bedürfnis danach verspürt; vielmehr ziehe ich die reifen Früchte auf der Tafel den unreifen vor und die fertigen Menschen in der Poesie den unfertigen. Und wie mir wird es wohl Tausenden ergehen. Ich glaube deshalb, es handle sich hier nicht um ein volkstümliches, sondern um ein den Büchern von der Literaturdogmatik angezüchtetes phraseologisches Bedürfnis. Aber selbst angenommen, es wäre ein allgemeines germanisches Bedürfnis, so ist damit noch keineswegs gesagt, daß es auch ein poetisches Bedürfnis sei; es könnte auch eine nationale Beschränktheit vorliegen, ein Überbleibsel scholastischer Sinnesart aus früheren unpoetischen lehrwütigen Jahrhunderten. Mit deutlichen Worten ausgesprochen: Ich halte die Lust, die Gestalten der Poesie statt fertig lieber im Entwicklungszustand vorgeführt zu bekommen, für ein Schulmeistervergnügen.

Von der Güte

Was mich an der gegenwärtigen Literaturtätigkeit und Literaturbetrachtung immer wieder überrascht, ist die Abwesenheit einer Eigenschaft, die ehemals für die selbstverständlichste Voraussetzung aller Kunstübung und Kunstempfänglichkeit gehalten wurde: der Herzensgüte. Diese galt zu der Zeit, als unsere Klassiker jung waren, geradezu für den Prüfstein der Kunstbegabung. Ein herzenskalter Mensch, ein unkünstlerischer Mensch.

Dergleichen scheint uns heute viel zu gering. Wir geben's mit Donner und Blitz. Prometheischen Trotz, olympische Verachtung, niederschmetternde Persönlichkeit, das ist das mindeste. Titanische Naturen: Äschylos, Dante, Michelangelo, Beethoven, das lassen wir uns gefallen.

Wohl. Sehen wir uns einmal diese Titanen näher an. Hat nicht Dante neben der Hölle ein Fegefeuer und ein Paradies geschaffen? Michelangelo neben dem Moses eine Eva? Beethoven neben der Kreutzersonate eine F-dur-Violinsonate? Nun will ich zwar nicht behaupten, die F-dur wäre die Kreutzersonate wert (obschon auch nicht das Gegenteil), aber ich behaupte: wer nicht eine F-dur-Sonate schaffen kann, kann auch nicht eine Kreutzersonate schaffen, ich behaupte: ohne Dantes Himmel konnte Dantes Hölle nicht entstehen, ich behaupte: wer nicht reine sonnige Schönheit im guten selbstvergessenen Herzen als Triebfeder zu spüren vermag, wird niemals etwas Großes in der Kunst leisten.

Vor lauter titanischen Grimassen ist uns sogar das Verständnis der echten Titanen abhanden gekommen.

Ein Beethovensches Adagio tragen wir wie einen feierlichen Gottesdienst vor und ein Andante wie ein Adagio. Vernimmt jemals Einer ein unverschlepptes Tempo und einen einfachen natürlichen Vortrag, so entsetzt er sich wie vor einem Sakrilegium. Ja, meint man denn, Beethoven wollte uns imponieren? Bewahre, imponieren wollen uns bloß die Großhänse; die wahren Großen sind dazu viel zu gut, die wollten weiter nichts als uns beseligen. Oder nein, nicht einmal das, sie wollten einfach ihre Sache recht machen. Weil sie aber gut und groß waren, kam dabei etwas Beseligendes heraus.

Von der Jugend

Ob man will oder nicht will, man wird von der Wahrheit gezwungen, die Jugend der Seele von der Jugend des Körpers zu unterscheiden. Bringe mir hundert Beweise für die Abhängigkeit der Seele vom Körper, des Geistes vom Gehirn, einverstanden, allein Beweise stoßen keine Tatsachen um, und eine Tatsache ist, daß die Jahreszeiten des Körpers und der Seele in entgegengesetzter Richtung laufen. Nämlich der Körper wird mit jedem Jahre älter, die Seele dagegen je länger je jünger. Das „Kind" ist eine Erdichtung der Erwachsenen, und das Altern des Ich ist eine Suggestion von außen. Man fühlt mit zwei Jahren greisenhafter als mit sechzig Jahren. Darum werden auch die blühendsten, lebensfrischesten Kunstwerke nicht von Jünglingen geschaffen sondern von Männern und Greisen. Wären seelische und leibliche Jugend von Natur wegen beisammen, so

müßte ja beständig Frühlingsluft durch die Literatur der Völker wehen, da doch gottlob niemals Mangel an Buben ist, von denen sich alljährlich eine stattliche Zahl in verdankenswerter Weise der Poesie anzunehmen pflegt. Wir hätten dann so eine Art Rekrutenaushebung der Dichter auf Grund des Geburtsscheines; der jüngste Jahrgang dichtet allemal die älteren in die Reserve, und das Problem des ewigen Frühlings ist gelöst.

Daß dieser schöne Idealzustand sich verwirklichen könnte, dies zu hoffen fällt wohl niemand ein. Hingegen fällt von Zeit zu Zeit einem Bündel Rekruten ein, daß es vielleicht leichter wäre, mit der glatten Haut zu prahlen als mit Werken zu zahlen.

Also! Was zaudert ihr? Munter! Die zwanzig Jahre zum Prinzip erhoben und die neuen Jünglingshosen als Evangelium ausgerufen! Eine Fahne voran, worauf das Wort „Jugend" steht, entdecken sie der staunenden Menschheit zum erstenmal das Weib und die Liebe, und weil sie nichts können, nennen sie's Genie. Dieses Evangelium schmeckt; die Jungen jüngen Jünger; und ehe man sich's versieht, ist das erste Milliönchen erreicht. Der ganze Nachwuchs wird flügg; „hurra! der Frühling ist da!" es singen alle Büblein, alle.

Hierauf gibt es ein paar lustige Maikäfer-Flugjahre; das dauert, solange es dauert, bis eines scharfen Morgens alle miteinander am Boden liegen.

Deutschland hat das Phänomen einer solchen Fahnen-„Jugend" bereits mehrmals erlebt. Was ist dabei für die Literatur herausgekommen? Etwa ein poetischer Frühling? Sehn wir doch nach:

Das „junge Deutschland" der dreißiger Jahre, hat es etwa die deutsche Literatur verjüngt? Sind die Werke

der Gutzkow und Laube lebensfrisch? Erwecken ihre Namen die Vorstellung von Saft und Kraft? Und wiederum unsere neueste „Jugend", jene Jungen der beiden letzten Jahrzehnte, die wir heute noch ein wenig nachzugenießen das Vergnügen haben, waren das vielleicht Lenzeshäuche, was sie in die Literatur bliesen?

Vergleichen Sie nun damit folgendes Beispiel: Meyer und Keller waren nichts weniger als Jünglinge, als sie am deutschen Horizont auftauchten, der eine war mehr als fünfzigjährig, der andere mehr als sechzigjährig; das hat nicht gehindert, daß ihre Erscheinung wie Morgenröte wirkte.

Nein, dichtende Jünglingsregimenter verjüngen nicht eine Literatur; sie bewirken höchstens, daß fortan hüft gedichtet wird, wenn man früher hott dichtete, oder umgekehrt hott für hüft. Was die Literatur verjüngt, ist die Ankunft eines überwältigenden Meisterwerkes und dahinter die Erscheinung eines großen Gesichtes. Dann, nur dann kommt plötzlich Sonnenschein und Frühling über eine Literatur.

Wo aber hat der Meister in seinem Werke den Frühling her? Von einer ewig frischen Quelle; die liegt aber tief versteckt im Boden, und um sie zu finden, braucht es jemand.

Freilich, es muß einen Berührungspunkt zwischen der körperlichen und der seelischen Jugend geben, sonst wäre ja die Verwechslung beider überhaupt unmöglich. Suchen wir ihn:

Ein gesunder Durchschnittsjüngling trägt neben andern Eigenschaften einige Tugenden mit sich herum, welche der Mehrzahl der Erwachsenen abhanden gekommen sind: Mut, Glaube, Fähigkeit zu rückhaltloser Begeiste-

rung und rücksichtsloser Verwerfung. Ideale schauen, einem hohen Lebensziel selbstlos nachstreben, das gehört zur Natur der männlichen Jugend. Wer mit zwanzig Jahren das nicht vermag, ist ein geistiger Krüppel.

Indem aber die Jugend Ideale schaut und sich die höchsten Aufgaben stellt, ist sie keineswegs unbescheiden. Unbescheidenheit ist im Gegenteil, in der Literatur auftreten zu wollen, ohne sich die Aufgaben zu stellen.

Freilich ist mit alledem noch kein unmittelbarer Gewinn erworben; denn nicht der Blick auf das Ziel tut es, sondern die Erreichung des Ziels. Immerhin, eine normale Jugend tritt auf den rechten Pfad, den Pfad zur Höhe; und wenn alle Welt in den Niederungen watet, so bedeutet schon allein die Betretung des Höhenweges eine nationale Erquickung. In der Tat wartet auf die Jünglinge der Gegenwart eine ebenso schöne wie leichte Nebenaufgabe, die Aufgabe, das Ideal und den Glauben, den eine Kadaverjugend der Nation hinweggehöhnt hat, wieder herzustellen. Tut die heranwachsende Generation das, dann verdient sie den Namen einer Jugend im literarischen Sinn. Tut sie jedoch das Gegenteil, begnügt sie sich gleich ihren Vorgängern damit, mit ihrer Pubertät Parade zu gigerln, so prophezeie ich ihr getrost den Kehrichtkorb, sobald einmal eine echte Jugend ins Feld rückt.

Schweizerisches

I. Von den Schriftstellern

Der Grundzug des schweizerischen Schriftstellers ist das Schamgefühl. Zunächst seelisches Schamgefühl, so daß es den einzelnen große Überwindung kostet, sein Inneres der Öffentlichkeit bloßzulegen, daß hie und da das Pseudonym als schützender Schleier vorgelegt wird, daß die intimsten Erlebnisse, namentlich Herzensangelegenheiten, unbenützt, die leidenschaftlichsten, lebensblutigsten Werke ungeschrieben bleiben. Aber auch bürgerliches Schamgefühl. Ich sage etwas Gewagtes, aber wage etwas Gewagtes zu sagen. Wir schämen uns alle im Grunde unseres Dichternamens, wohlverstanden nicht etwa der Dichtertätigkeit, oder gar der Dichtkunst, wohl aber der landläufigen Vorstellung, die an dem Dichternamen haftet. Dieser Vorstellung nicht zu entsprechen, ihr vielmehr zu widersprechen, einen kräftigeren, männlicheren und von dem übrigen arbeitsamen Volke weniger verschiedenen Typus darzustellen, ist unser aller eifrige, ja ängstliche Sorge. Keine willkommenere Schmeichelei, als wenn man uns versichert, daß man uns den Dichter nicht ansehe, noch anmerke.

Durch den Abscheu vor dem Dichternamen, durch das Bemühen, Entschuldigung dafür zu gewinnen, und durch die Überzeugung, daß es keine andere triftige Entschuldigung hierfür gibt, als die Rechtfertigung, Rechtfertigung durch solche Werke, mit welchen man Ehre einlegt, wird nun jeder einzelne zu hohen Ansprüchen an sich selbst gezwungen; nicht in der Richtung des Ehrgeizes und der hochfliegenden Hoffnung, sondern im Sinne

der Redlichkeit, also der Echtheit des Strebens, des Willens, des Fleißes. Man will sich nicht vor der Nation, vor seinen Kollegen, vor sich selber schämen müssen.

Da wir nun nach unseren Rechnungsgewohnheiten nicht glauben, daß mehrere Nullen, die sich zusammentun, eine Summe ergeben, da wir ferner talentvollen Versprechungen keinen Kredit gewähren, da wir endlich Meisterschaft als eine individuelle und daher als eine nur auf eigenen Wegen zu erringende Eigenschaft betrachten, fallen bei uns für den angehenden Dichter die Bündnisse weg; er vermeidet auch sorgfältig, die Kokarde aufzustecken. In dem hintersten Winkel der Einsamkeit versteckt sich der angehende Schriftsteller und mausert dort wie ein krankes Huhn, bis er mit seiner Kunst, seinem Stil, seinem Stoffgebiet im reinen ist, und tritt erst dann hervor, wenn er überzeugt sein darf, etwas leisten zu können, was ihn nicht verunehre.

Mit Schamhaftigkeit ist Sprödigkeit verbunden. Dahin gehört die Abneigung, über das zu sprechen, was einem das Heiligste ist, über das eigene Werk, über die Überzeugungen der Poesie, über Kunst und Ästhetik, das Unbehagen gegenüber mündlichen Lobsprüchen (während für gedruckte große Empfänglichkeit herrscht), der Haß gegen die Reklame, die Verachtung derer, die sich ihrer bedienen, endlich, wenn es die Individualität erlaubt und die Stimmung erfordert, die Grobheit, als die einfachste und nationalste Abwehr gegen Eindringlichkeiten.

Wo jeder das Dichten als eine Ausnahmetätigkeit inmitten der nationalen Arbeit und sich selbst wieder als eine Ausnahme unter den Dichtern empfindet, kann von einem Schriftstellerstande oder gar von einem

Standesgefühl keine Rede sein. In unserem vereinsseligen Volke, wo kaum einer ist, der nicht Präsident oder Aktuar von etwas wäre, wo der Hirt auf den Alpen die Statuten eines Turnvereins zu Hause hängen hat, weiß ich zwar von einem Journalistenverein, nicht aber von einem Schriftstellerverein. Niemand verspürt eben das Bedürfnis danach, teils weil uns nun einmal die Vereinzelung im Blute liegt, wir sind geborene Dachse, teils weil wir uns von Zusammenkünften keine geistige Förderung versprechen, materielle Förderung aber anderswie zu finden oder zu vermitteln nicht verzweifeln, hauptsächlich wohl, weil wir die Vorstellung nicht ertragen, Dichter zu Dutzenden in einem Saale beisammen zu sehen. Davor schaudert der Gedanke.

Wenn wir nicht verbunden sind, sind wir wenigstens befreundet? Da ist zu unterscheiden: literarisch befreundet im Sinne eines Dioskurentums, so daß gemeinsamer Fortschritt, gegenseitige Förderung durch Ideenaustausch einträte, kaum, es wäre denn vorübergehend und in nebensächlichen Einzelheiten. Persönliche Freundschaften aber, warum sollten sie hier nicht ebenso gedeihen wie in anderen Berufskreisen? Indessen verbindet uns alle fester als Genossenschaft, haltbarer als selbst die Freundschaft, etwas anderes: die Hochachtung. Wir verlangen sie für uns und gewähren sie den anderen. Der bescheidenste Anfänger, wofern er nur selbstvergessenes ehrliches Streben im Dienste der Kunst bekundet, weiß, daß er diese Hochachtung genießt; persönliche Abneigungen oder private Streitigkeiten vermögen dieses Gefühl nicht anzutasten. Und die Hochachtung betätigt sich auch. Versuche einmal einer einen geachteten Schweizer Schriftsteller zu beleidigen! Wie da alle

die einsamen Dachse aus ihren Höhlen hervorgucken, schäumend vor Zorn.

Ich glaube mich nicht zu täuschen, daß die Hochachtung, namentlich die Hochachtung von seiten der Kollegen, für den Schweizer Dichter das höchste Gut bedeutet, höher selbst als Ruhm, Ehre und Popularität. Wenn dem aber so ist, und ich bin überzeugt, daß es so ist, so erklärt sich die Überzeugungstreue, die Festigkeit gegen Versuchungen, die ich wohl als eine unserer Eigentümlichkeiten glaube beanspruchen zu dürfen. Tagesruhm, Reichtum und Ehren zu gewinnen, aber dabei von seinesgleichen als Verräter an der Kunst angesehen zu werden, dieser Tausch hat hier nichts Verlockendes.

II. Vom Dilettantenstil

Woran erkennt man sofort den Dilettanten? Nicht, wie er meint, an Sprachfehlern, sondern an Geschmacksfehlern.

Dem Dilettanten, weil er nur ausnahmsweise schreibt, ist es ein Ereignis, wenn er zwanzig Zeilen in eine Zeitung setzt. Er meint demgemäß, etwas Außerordentliches leisten zu müssen, und indem er zu diesem Zwecke seinen Geist aufhetzt, hat er schon einen Hauptfehler begangen, nämlich Einfachheit, Natürlichkeit und Sachlichkeit verloren.

Der Schriftsteller von Beruf oder Erfahrung und ebenso jeder bedeutende Mann eines jeden anderen Berufes sagt, was er zu sagen hat, deutlich und bündig, und damit fertig. Das scheint selbstverständlich und leicht. Und doch ist das so selten, daß, wenn ich irgendwo eine gesunde, gerade Abhandlung über irgendein Thema, und wäre es das trockenste, zu Gesicht bekomme, ich mich erkundige,

was für ein bedeutender Mensch das geschrieben habe. Nämlich der Dilettant mutzt alles auf. Sehen wir, mit was für Mätzchen. Zunächst rundet er seinen Bericht zu einem Aufsätzchen ab. Das Ende stimmt lieblich mit dem Anfange überein, oder es klingt patriotisch aus, oder stimmt heimatlich, oder läuft in ein Zitat und ähnliches. Solche Abrundungen, überhaupt den Aufsatzstil verabscheut ein Schriftsteller.

Im einzelnen verziert der Dilettant seinen Stil mit Schnörkeln. Unter diesen Schnörkeln sind die beliebtesten folgende.

Die geistreichen Schnörkel, also allerhand harmlose Witzchen und Späßchen. Namentlich die „Korrespondenzen vom Lande" pflegen derart mit Witzchen umwunden zu sein, daß man ob dem verdrehten Getu oft gar nicht mehr zu verstehen vermag, was der Schreiber eigentlich mitteilt. Regel: Man sei nur dann geistreich, wenn man schlechterdings mit dem besten Willen nicht anders kann.

Ferner die poetischen Blümchen, besonders bei Damen beliebt. Poetische Blümchen im Prosastil, also z. B. im Feuilleton und im Brief, sind immer Unkraut und riechen am ersten Tage schon altmodisch. Regel: Man werde niemals „poetisch".

Ferner anmutige, zierliche Wendungen. Harmonische Gedänklein, ebenfalls meist weiblichen Geschlechtes.

Ferner der Bilderschmuck, mehr noch im politischen, als im belletristischen Dilettantenstil wütend. Wo dann die buntscheckigen Dinger gar widerwärtig mit der abstrakten Vorstellung in Krieg geraten, selbst dann, wenn das Bild an sich nicht unrichtig durchgeführt wird, z. B. „das Schifflein der Eisenbahnpolitik in das richtige

Fahrwasser lenken". Was ist das für eine aquatische Brühe auf eine Eisenbahn! Da entgleist ja die Lokomotive der Vernunft vor der Überschwemmung der Gedankenschienen! Regel: Wenn man von abstrakten Dingen handelt, so rede man ehrlich abstrakt! Solche Dinge mit leckern Bildern aufmuntern zu wollen, das ist, als ob man das schweizerische Obligationenrecht mit farbigen Illustrationen herausgäbe.

Ferner der Schwulst. Man nennt uns wohl „nüchterne Schweizer". Wenn wir aber schreiben, sind wir eher „bombastische Schweizer". Wir werfen uns in die Festrednerbrust. Da aber der Dilettant in demselben Augenblicke, da er sich patriotisch oder moralisch aufschwellt, sich gleichzeitig seiner stilistischen Unbeholfenheit bewußt ist, so bedient er sich, um uns pompös zu kommen, altbewährter, niemals versagender Mittel, mit anderen Worten, der Gemeinplätze. Consules videant! — Sapienti sat!

Überhaupt Gemeinplätze! Das „nasse Element" (statt Wasser), oder „der unheimliche Gast" (für den Blitz), oder der „Jupiter Pluvius", der „hoffentlich ein Einsehen haben wird", oder Limmatathen, oder gar Luzern die „Leuchtestadt". Hochgeehrter Leser, wollen wir miteinander einen feierlichen Schwur leisten, daß keiner von uns beiden sich jemals des Wortes „Leuchtestadt" schuldig mache.

Zu warnen bleibt endlich vor zwecklosen, um der Sonorität oder Bequemlichkeit wegen gebrauchten Fremdwörtern.

Und namentlich vor Fremdgedanken, den Zitaten. Ich sage wie der Zahnarzt von den Zähnen: der schlechteste eigne Gedanke ist besser als der beste fremde. Ich wenigstens habe mir zum Gesetz gemacht, niemals zu

zitieren. Und habe mich wohl und gesund dabei befunden.

Also ich fasse zusammen: Keine Schnörkel, keine graziösen Gebärden, keine poetischen Blümchen, keine Schnödigkeiten, kein Bilderschmuck, keine geistreichen Witzchen, keine Zitate, keine ausgetretenen Geleise, keine landläufigen Redensarten, keine heimeligen oder patriotischen oder pompösen Akzentuationen und vor allem, bleiben Sie standhaft, niemals „Leuchtestadt"!

•

Professor Glauberecht Goethefest Dünkel von Weisenstein über Weltliteratur

Vortrag 1901

Vergangene Woche, war es am Montag oder am Dienstag? nein, es war doch am Montag — erhielt ich unbekannten Besuch: „Professor Glauberecht Goethefest Dünkel von Weisenstein, Geheimerat". Ich nannte auch meinen Namen „Thomas Denkselber". „Sehr erfreut." „Ganz auf meiner Seite."

„Den Zweck meines Besuches", begann der Herr Geheimerat, „werden Sie erraten. Sie haben es gewiß wie wir alle schon längst als eine unerträgliche Schmach für sämtliche deutschsprechenden Lande empfunden, daß jene, auf welchen der verklärende Strahl des höchsten Dichtergenius gefallen ist, sie, welche im Herzen der deutschen Nation in ewiger Jugend unvergänglich fortleben wird, noch immer eines würdigen Denkmals ent-

behrt — Sie wissen, wen ich meine: Friederike, die unsterbliche Friederike von Sesenheim."

„Friederike von Sesenheim? Warten Sie einmal, den Namen glaube ich in der Tat schon irgendwo gelesen zu haben. Aber daß sie Gedichte gemacht hat, ist mir neu."

Der Herr Geheimerat zog ein Gesicht, als ob mir eine schauerliche Unziemlichkeit entschlüpft wäre und sah verlegen beiseite. Plötzlich: „Was haben Sie denn da für einen interessanten alten Schmöker liegen? — Boileau? was wollen Sie mit dem bornierten ledernen Pedanten?"

„Lesen, nicht singen."

„Der ist ja in Frankreich selber längst veraltet und all der pseudo-klassische Plunder seiner Zeit."

„Meinen Sie? Darüber kann man verschiedener Ansicht sein. Übrigens gehört es zu den Lieblingsbeschäftigungen der Weltgeschichte, sich mit veraltetem Plunder zu befassen."

„Ach so, das ist etwas andres: wenn Sie Geschichte treiben! Übrigens könnten Sie sich auch mit einem lohnenderen Thema abgeben. Die Franzosen haben eben leider überhaupt keine Poesie im eigentlichen Sinne des Wortes, vielleicht ein paar Lyriker ausgenommen, deren Wert sie selber nicht —"

„Pumps! weg mit den Franzosen! raten Sie mir eher zu den Italienern?"

„Italiener? Na! — Italiener? nun ja, meinetwegen. Die Italiener haben ihren Dante und einige Neuere. Aber die italienische Nation als solche möchte ich doch nicht als eine eigentlich poetische hinstellen."

„Ariost? Tasso?"

„Ariost? Den jedenfalls nicht. Ariost mußte mit seinem „Rasenden Roland" scheitern, weil eben ein Epos,

das nicht durch die Begeisterung eines ganzen Volkes getragen wird, also das sogenannte Kunstepos, an sich ein Unding ist. Was dann Tasso betrifft, so beruht seine Hauptbedeutung in der Literaturgeschichte doch wesentlich darauf, daß er den Anlaß zu Goethes unsterblicher gleichnamiger Dichtung gegeben hat."

„Also: Hauptbedeutung Tassos: prädestinierter Modellsteher für Goethe. Unbewußt? oder meinen Sie, daß er eine Ahnung dieses erlauchten Berufes gehabt hat? Kurz, die italienische Nation als solche, wie Sie sagen, gehört nicht zu den eigentlich poetischen. Pumps! weg mit den Italienern. Dann werde ich mich lieber mit den alten Römern befassen."

„Die können Sie ruhig aus dem Spiel lassen! Denn die Römer waren im Grunde eine kreuzprosaische Nation. Hohle Rhetorik, phantasielose Nachahmung, nüchterne Verständigkeit. Eine einzige Strophe von Heine ist mir lieber, ich meine, enthält mehr echtes poetisches Gold als die gesamte vereinigte Poesie der Römer und ihrer Nachtreter, der Franzosen."

„Das nenne ich eine Weltliteratur in der Westentasche! Heine, den ich meine. — Ovid? Virgil? Horaz? das sagt Ihnen also nichts?"

„Jedenfalls nicht der öde Versfex Horaz! Virgil? Nun ja, seine Aeneis ist ja in ihrer Art soweit eine recht achtbare Leistung, eine nicht ungeschickte, wiewohl unendlich minderwertige Nachahmung Homers, aber als Ganzes durchaus verfehlt. In seinen kleineren Sachen dagegen ist Virgil manches gelungen; hier liegt seine Bedeutung. Eher noch Ovid. Obschon diese frivolen, geistreichen Spielereien schließlich doch eher alles andre heißen können als Poesie."

„Daß Virgil anderthalbtausend Jahre lang der ganzen Menschheit für den größten Dichter der Weltliteratur galt, neben Homer oder sogar über Homer, stört Sie nicht in Ihrem abschätzigen Urteil?"

„Ja, aber ich bitte Sie, was für eine Menschheit? Römer! Mittelalter! Pfaffen! Scholastiker! Humanisten!, die selber keinen Begriff von wahrer Poesie hatten!"

„Die Ärmsten! Darunter aber Dante, der vielleicht einen Begriff von wahrer Poesie hatte."

„Dante hat bekanntlich Virgil unendlich überschätzt. Das können wir ihm ja auch nicht übel nehmen, er kannte eben Homer nicht."

„Bitte, nehmen Sie es ihm nicht übel. Tun Sie es mir zu Gefallen, wenn nicht ihm. Es wäre zu fürchterlich. Dante, der nicht kannte. Dante, der den Virgil bekanntlich überschätzte. Und Schiller, der ihn bekanntlich übersetzte. Hatte der vielleicht auch keinen Begriff von wahrer Poesie?"

„Na, überhaupt Schiller!!"

„Na, überhaupt Schiller. Unter diesen Umständen müssen Sie jedenfalls ein unbändiges Herzvergnügen an Catull und Tibull haben."

Der Professor schaute sich erstaunt nach mir um. „Wie können Sie das zum voraus wissen?"

„Nun, wie die Herren Glauberecht über Weltliteratur urteilen, kann man immer zum voraus wissen. Es steht ja bei jedem Namen ein Wegweiser. Entweder ein weißer, z. B. bei Äschylus, Sophokles, Pindar, Theokrit, dann wird angebetet, oder ein schwarzer, z. B. bei Euripides, Apollonios, Seneca, dann wird geschulmeistert. Kurz, wir sagen also: Pumps mit den Römern. Franzosen pumps, Italiener pumps, Römer pumps.

Den Griechen wenigstens, hoffe ich, werden Sie die Poesie nicht absprechen.

„Ah, das ist jetzt etwas anderes! Die Griechen! die Griechen! Das war eine poetische Nation von Gottes Gnaden! Das heißt, wohlverstanden, nicht etwa die Spätgriechen! Die Alexandriner nehme ich selbstverständlich aus, wie überhaupt außer etwa Theokrit alles, was nach der Blütezeit Athens fällt, also nach 400 vor Christus, um eine runde Zahl zu nennen."

„Also die Spätgriechen vom Jahre 400 an hatten auch keine Poesie! Pumps mit den Spätgriechen! Ein Glück, daß Sie wenigstens den Frühgriechen Poesie zuerkennen, sonst wüßte ich wahrlich nicht mehr, was übrig bliebe. Also ist vielleicht Euripides Ihr Mann?"

Da zog der Herr Professor ein Gesicht, als ob er auf eine Wanze gebissen hätte. „Euripides? Euripides ist überhaupt gar kein Grieche."

„Was denn?"

„Euripides ist ein Moderner, der sich aus Versehen ins fünfte Jahrhundert vor Christus verirrt hat."

„Vielleicht aber war ihm dort wohler als bei unsern Modernen. Ich bin fest überzeugt, er hat's absichtlich getan."

„Euripides bedeutet den tiefsten Zerfall der griechischen Poesie."

„Die Griechen selber, wie Sie wissen, urteilten anders: nicht den tiefsten Zerfall, sondern den höchsten Gipfel der Poesie bedeutete ihnen Euripides."

„Ja das war ja eben der verhängnisvolle, unbegreifliche Grundirrtum der damaligen Griechen, daß sie Euripides über Sophokles und Äschylus stellten. Sie verstanden eben leider das innerste Wesen der Tragödie nicht."

„Jetzt verstehen wieder die Griechen das innerste Wesen der griechischen Tragödie nicht und die Zeitgenossen des Perikles steckten in einem verhängnisvollen Grundirrtum über den Wert ihrer eigenen Dichter. Lassen Sie uns doch rekapitulieren. Die Franzosen verstehen die Römer nicht, die Römer verstehen die Griechen nicht, die Griechen verstehen die Griechen auch nicht. Aber die Herren von Weisenstein verstehen natürlich alles. — Sagen Sie mir, Herr Geheimerat, wie steht es denn eigentlich mit Ihrer epochemachenden Arbeit über Goethes Fifi oder Mimi oder Lili oder wie sie heißt? rückt sie vor?"

„Wer hat Ihnen das verraten? — Wissen Sie aber auch, daß ich zu einem durchaus entgegengesetzten Ergebnis über Lilis Charakter gekommen bin als die bisherige Literaturgeschichte?"

„Nicht möglich! ich staune, ich zittere! Das wirft ja alle unsere Begriffe von Poesie um! Das Werk müssen Sie unbedingt vollenden! Das dürfen Sie der Welt nicht vorenthalten! Sie hat ein Recht darauf!"

Wir schieden als die besten Freunde. „Habe die Ehre!" „Auf das Vergnügen." Auf der Treppe holte ich ihn zurück: „Daß ich die Hauptsache nicht vergesse: war Er kurzsichtig? trug Er Brillen? wie stellen Sie sich zu dieser Frage?"

Der Herr Geheimerat stieg mit triumphierendem Lächeln herbei: „Er war nicht kurzsichtig, Er trug keine Brille. Ich habe darüber sogar eine besondere kleine Abhandlung geschrieben; wenn es Sie interessiert, wenn Sie erlauben, so schicke ich's Ihnen gelegentlich zu."

„Ich bitte dringend darum, ich zähle darauf. Lassen Sie mich ja nicht im Stich."

Wie der Völker und Jahrtausende zusammensäbelt! als wären's Disteln! — Eines steht mir fest: Wäre der weise Herr zufällig zwei Jahrhunderte früher auf die Welt gekommen, was wollen wir wetten?, der hätte eine lateinische Lobrede auf Horaz in Hexametern zusammengeschustert! — Recht hat er ja in manchem, der hochgebildete Unhold. Oder vielmehr nicht er, sondern die großen deutschen Denker des 18. Jahrhunderts, deren Erkenntnisse er gedankenlos nachplappert, die anstudierten Wahrheiten durch dogmatische Engherzigkeit verkrüppelnd, daß aus der Wahrheit Ungerechtigkeit und dünkelhafte Albernheit wird. Und vorausgesetzt sogar, er habe recht, — er hat aber nicht recht, sondern recht und unrecht in einem einzigen schauerlichen Gemüse — vorausgesetzt also, er hätte recht, darf man denn Jahrtausenden gegenüber, den größten Dichtern und Denkern der Jahrtausende gegenüber in diesem wegwerfenden suffisanten Stil recht haben? Mir kommt vor, nach meinem Geschmack, wenn einer das Mißgeschick hat, einem Dante über Poesie, einem Euripides über das Drama, einem Virgil über das Epos widersprechen zu müssen, so sollte er es bescheidentlich, mit dem Hut in der Hand tun. Und vor allem erst zwanzigmal nachdenken, ehe er widerspricht. Und wahrlich, zum Nachdenken ist hier Anlaß. Ist es denn wahrscheinlich, ist es überhaupt möglich, daß ganzen Nationen, daß vollen Jahrtausenden eine immanente Eigenschaft der Menschennatur, nämlich die Poesie, einfach gefehlt hätte? Verhält es sich nicht vielleicht vielmehr so, daß jene eine andere Auffassung von Poesie hatten, mithin einem andern poetischen Ziele nachstrebten? Und ist denn so felsenfest gewiß, daß unsere

Auffassung die einzig wahre, die in allen Punkten wahre, die absolut richtige ist? Könnte nicht etwa die antike, also die griechisch-römische Anschauung in diesem oder jenem Punkte uns gegenüber recht behalten? Wird nicht vielleicht eine künftige Literaturgeschichte, also z. B. ein Herr Professor Dünkel vom Jahre 3000, unsere Anschauungen als einseitig hinstellen? manches, das wir für überwunden ausgeben, wieder ins Recht setzend?

Und vor allem: Muß man denn nicht versuchen zu verstehen oder wenigstens ahnend nachzufühlen, wieso ehedem Hunderte von bedeutenden Dichtern und Denkern, die uns an Talent und Geist himmelweit überlegen sind, zu einer solchen Auffassung der Poesie gerieten, die von der unsrigen radikal verschieden ist? Ach wenn ich nur ein bißchen Fachkenntnisse hätte! wenn ich nur mit der Logik auf besserem Fuße stände! darüber möchte ich einmal etwas schreiben!

Oder noch besser: Wenn einer aus dem Altertum auferstehen könnte, ein römischer Redner oder griechischer Sophist oder ein griechisch-römischer Grammatiker aus Alexandria, so ein Euagoras oder Xenagoras oder Protagoras oder was für ein Agoras, der einem persönlich erklärte, wie sie damals die Poesie auffaßten, was sie sollte und wollte, und wie und warum sie sie auf so durchaus anderen Wegen suchten als wir.

Während ich so seufzte, begann mein Schreibtisch sich unheimlich zu bewegen, mit unverkennbar spiritistischen Gebärden. Hurtig nahm ich Feder und Papier und notierte, was mir der Geist aus dem Jenseits vorsprach. Ich übersetze — ich denke, Sie sind damit einverstanden — aus dem Griechischen ins Deutsche und aus dem Stil des Jenseits in den diesseitigen.

Also folgendes diktierte mir mein spiritistischer Schreibtisch:

Isagoras von Alexandrien, der Grammatiker, Rhetor und Sophist, geboren im vierten Jahre des Kaisers Nero in Kyrene, gestorben im ersten Jahre des Kaisers Hadrian in Rom, derzeit in der Ewigkeit sich befindend, an seinen Kollegen Thomas Denkselber in Eleganto-polis.

Gruß zuvor!

Es geschieht nur alle hundert Jahre einmal, daß einer von Euch den edlen Namen Euripides ausspricht, ohne dem liebenswürdigsten gemütreichsten Dichter des Altertums eins anzuhängen. Zum Dank dafür will ich Ihren Seufzer erhören und Ihnen erklären, wieso wir Alten zu einer ganz anderen Auffassung der Poesie kamen als Ihr.

Empfangen Sie zunächst mein offenes Zugeständnis, daß unsere gelehrte klassische Kunstpoetik auf falscher, die Eurige auf richtiger Grundlage ruht. O triumphieren Sie nicht zu früh! es kann einer aus der besten Wahrheit den greulichsten Unsinn stiften, wie z. B. unser geehrter Kollege Dünkel von Weisenstein, der aus der gesamten Weltliteratur nur die lyrischen Rosinchen herauszuklauben versteht, alle bewußte Kunstpoesie verwirft und die großen Dichter mit seinem kleinen Schulkatechismus mißt. Umgekehrt kann ein anderer aus Grundirrtümern die schönsten Dinge holen, wie z. B. Virgil, Corneille, Gluck, Goethe, Thorwaldsen, die sich über das Wesen des alten Griechentums gründlich täuschten, und dennoch Meisterwerke aus diesem Irrtum hervorbrachten. — Also Euere Grundanschauung der Poesie ist richtig. Worin besteht sie? In der Er-

kenntnis, daß die Poesie nicht mit den übrigen Geistesfunktionen übereinklingt, sondern etwas ganz Besonderes, ja sogar in der Hauptsache, im Kern etwas Gegensätzliches ist. Woher habt Ihr diese Erkenntnis bezogen? Aus der Vergleichung der Poesie aller Völker. Eure Erkenntnis ist international. Diese Vergleichung aber war uns unmöglich, weil zu unserer Zeit das Tatsachenmaterial nicht vorlag. Wir wußten nur von einer Kunstpoesie, von einer Dichtkunst und zwar bloß innerhalb unseres eigenen Volksstammes, des hellenisch-römischen. Erraten aber konnten wir's nicht, daß die Poesie den anderen heilsamen Genien der Menschheit zuwiderwachse, da doch die Annahme, daß alle guten Geister einander verwandt wären, an sich wahrscheinlicher ist als die Annahme des Gegenteils. Aus dieser einen Grunderkenntnis nun, die Ihr besitzt und die uns entging, mußten mit Notwendigkeit die erstaunlichsten Differenzen entstehen, je länger desto größere. Ich will Ihnen die wichtigsten davon zeigen.

I. Differenz. Ihr begehrt eine unabhängige Poesie, rücksichtslos die erlauchtesten Herrschaften aus der Dichtkunst verbannend: Religion, Moral, Weisheit und wie sie alle heißen. Das zu tun hatten wir von unserm Standpunkt nicht den mindesten Grund. Wir meinten, alle Musen wirkten am besten vereint und glaubten der Poesie nicht im mindesten zu nahe zu treten, indem wir sie im Dienst der Religion und der Moral zur Veredlung und Erziehung des Menschengeschlechtes mitwirken hießen.

II. Differenz. Weil Ihr die Poesie als etwas Gesondertes erkanntet, habt Ihr auch ihr unterscheidendes Merkmal, ihr innerstes Wesen aufgespürt und erkannt. Worin besteht das? Im Unbewußten, im Anonymen

der Seele. Um Poesie zu finden, steigt Ihr aus Eurer Bewußtseinshöhe in die dunkelsten Gründe der Seele, dorthin, wo die Phantasie träumt. Um Poesie zu erforschen, überspringt Ihr die glorreichste Kultur eines Volkes und begebt Euch in seine barbarischen, vorhistorischen Anfänge, in Sagen, Traditionen, alten vergessenen Heldenliedern und Volksliedern stöbernd. Um Poesie zu genießen, legt Ihr Euer waches Bildungs- und Kulturbewußtsein, allen Euren Geist weg und lauscht als naives unwissendes Kind, so naiv als es Euch gelingt. Kurz, Eure Poetik ist — verzeihen Sie einem Grammatiker die Fremdwörter: primitivistisch, nativistisch, archaistisch und ataviſtisch, oder wenn Sie es in einem Wort haben wollen, kindlich. Wir aber mußten die Poesie dort suchen, wo wir auch die übrigen Schätze gefunden hatten, am entgegengesetzten Ende; nicht im geheimnisvollen Dunkel des Unbewußten, sondern auf der hellen Höhe des Geistes, nicht an der Wiege der Völker, sondern auf dem Gipfel ihrer Kultur. Mit einem Wort: im Reiche der Vernunft. Nur was zugleich denkenswürdig erschien, konnte uns dichtenswert erscheinen. Darum kommt Euch unsere Poesie nüchtern vor; uns wäre die Eurige töricht und trivial vorgekommen. Im klaren Reiche der Vernunft aber war natürlich für die mysteriöse Tochter des Unbewußten, die Phantasie, kein Ehrenplatz vorhanden. Reine Phantasieerfindungen, nur um ihrer selbst willen geschaffen, mußten uns kindisch erscheinen, weil sie dem ernsten Gedanken nichts bieten. Wenn wir dann einem durch den Ruhm geheiligten Phantasiewerk der Vorzeit begegneten, also z. B. den Fabeln der Mythologie oder den epischen Dichtungen Homers, so wußten wir aufgeklär-

ten Spätgriechen und Römer nicht mehr recht, was damit anfangen. Daß nämlich der größte Dichter der Urzeit, der göttliche Homer, an solchen Schnurrpfeifereien sollte Vergnügen gefunden haben, wie die Reiseabenteuer des Odysseus, das konnten wir unmöglich glauben. Das macht zwar den Kindern Vergnügen, aber Homer war doch kein Kinderschriftsteller, sonst hätten nicht zehn Jahrhunderte mit den glorreichsten Denkern an der Spitze so viel Aufhebens von ihm gemacht. Was blieb also übrig? Wir mußten einen zweiten Sinn, einen Gedankensinn natürlich, unter seinen Erzählungen voraussetzen, genau so wie Eure gescheiten Männer, wenn man ihnen neue Mythen oder Epen bietet, an denen ihr Verstand nicht auf die Kosten kommt, sich mürrisch fragen: „Ja, was soll denn das bedeuten? Deshalb mußten wir Homer, da wir ihn nicht ablehnen konnten noch wollten, notwendig allegorisch erklären. Und wie mit Homer ging es mit dem alten Testament und später mit Virgil. Ihr habt ja ein allbekanntes Beispiel dieser Sinnesart in Euren Evangelien. Wenn Jesus ein Gleichnis gesagt hat, so setzt der Evangelist hinzu: die Gleichnisform wählte Jesus für das ungebildete Volk, um ihm die Wahrheit mundgerecht zu machen. Also auch hier beim Evangelisten wie uns allen der Grundirrtum, daß die logisch vernünftige, abstrakte Darlegung etwas Höheres bedeute, die Phantasieerzählung dagegen bloß eine unwürdige Ergötzlichkeit, gut genug für das gemeine Volk und die Kinder. — Das alles war eine grundverkehrte Ansicht, und die Allegorisierung von Homer, Bibel und Virgil eine erbarmungswürdige Lächerlichkeit, zugegeben. Aber wir vermochten eben jenseits der Denkbarkeit überhaupt

keine Poesie mehr zu erkennen, genau so, wie Ihr jetzt keine Poesie mehr jenseits der Charakteristik, was ebenso lächerlich ist.

III. Differenz. Ihr begehrt, Eurer atavistischen Auffassung der Poesie zufolge, für die Dichtkunst eine naive, volkstümliche, kindliche Sprache, mithin einen farbigen, bilderschweren Ausdruck. Für das Widerspiel aller Poesie gilt Euch das abstrakte Wort, der „blasse" Begriff. Wir hingegen, da wir ja die Poesie auf der Höhe der Kultur und der Vernunft einlogiert hatten, mußten, wofern wir nicht einfach die Sprache der geheiligten Vorbilder blindlings nachahmten, die abstrakte Ideensprache für die poesiewürdigere halten. Deshalb, weil ja alles Denken auf der Abstraktionsfähigkeit beruht. Vermehrung der Abstraktionsfähigkeit bedeutet Vermehrung des Geistes, Fortschritt der Kultur. Es hatte eine Riesenarbeit von Jahrtausenden gebraucht, ehe wir Völker des Altertums zum ersten Male in abstrakten Begriffen denken und sprechen konnten. Was einer aber mit unendlicher Mühe und Not errungen hat, das schätzt er auch. Mit dem abstrakten Begriff zog dann unvermeidlich auch die Allegorie in unsere Poesie, da ja Allegorie nichts anderes ist, als die Personifizierung abstrakter Begriffe.

IV. Differenz. Indem Ihr das Wesen der Poesie als ein mysteriöses auffaßt, ist es Euch möglich geworden, eine strenge Trennung zwischen Poesie und Prosa zu vollziehen, ich meine eine innere Trennung, unabhängig von der Form. Ihr kennt eine Poesie in prosaischer Hülle und eine Prosa unter poetischer Maske. Wir aber, nachdem wir einmal die Vernünftigkeit des abstrakten Gedankens auf den Thron erhoben und die Phantasie aus-

geschaltet hatten, besaßen kein deutlich unterschiedliches inneres Merkmal der Poesie mehr. Denn Gefühl, Begeisterung, Gedankenschwung, ja sogar Inspiration und rhythmischer Tonfall ist ja auch der Redekunst eigen.

Nur eine Äußerlichkeit blieb uns noch zur Unterscheidung von Poesie und Prosa: das Metrum. Die Dichtkunst wurde hiermit eins mit der Verskunst. Die Verskunst gehört aber in die nämliche Reihe wie Grammatik, Stilistik und Rhetorik. Zu oberst allerdings, als eine Art Rhetorik mit Schikanen. Das mußte natürlich damit enden, daß wir schließlich die Rhetorik ohne Schikanen vorzogen, da sie ja im Grunde denselben Dienst tat. Allmähliche Aufzehrung der Dichtkunst durch die Sprachkünste, so läuft die literarische Entwicklung des griechisch-römischen Altertums. Wie der Wolf Eures Baron von Münchhausen, der sich allmählich von hinten in die Pferdehaut hineinfrißt. Und er begann schon früh an der Poesie zu nagen, der klassische Sprachwolf, schon in der Glanzzeit Athens und keineswegs bloß bei Euripides. Das bedarf, ich gestehe es, der Entschuldigung. Aber wir haben sie, die Entschuldigung, eine glänzende sogar. Bedenkt doch, daß die Verwechslung von Dichtkunst und Sprachkunst eine ewige Gefahr für die Menschheit bildet, weil ja leider die Poesie kein eigentümliches Ausdrucksmittel besitzt wie die Musik und die Plastik, sondern sich ihr Mundwerkzeug von der Alltagssprache borgt. Die Poesie wohnt im Hause der Prosa und guckt aus den Fenstern der Grammatik heraus. Für Völker mit stümperhaftem Sprachbewußtsein oder unentwickeltem Sprachkultus ist freilich die Gefahr gering. Ihr Deutschen z. B. werdet kaum jemals Dichtkunst mit Sprachkunst verwechseln, eher Dichtkunst mit

Sudelei. Dagegen wir Hellenen und Römer — ich will mich nicht selber rühmen, aber ich denke, Sie wissen's, was wir auf sprachlichem Gebiet geleistet haben! — Ich errate, was Ihr einwenden wollt: Ihr würdet eher noch die Vertauschung der Poesie gegen die nackte, nüchterne Prosa verzeihen — Ihr habt auch alle Ursache, das zu verzeihen! — als die Vertauschung der Poesie gegen die Rhetorik. Nicht wahr, hier sitzt der Stachel? Unsere Rhetorik könnt Ihr weder begreifen, noch entschuldigen, noch verwinden. Ihr vergeßt halt, daß die Poesie in einem Punkte, der uns sehr wichtig war, gegenüber der Rhetorik im Nachteil ist: die Poesie, da sie auf die Mittätigkeit der Phantasie des Hörers rechnet, verschweigt ja das beste oder deutet es bloß an, während im Gegenteil die Rhetorik, weil sie eine expansive Sprache spricht, alle Gedanken und Gefühle bis zum letzten Rest (manchmal noch über den letzten Rest hinaus) volltönend zum ohrenschmeichelnden Ausdruck bringt. Darum werden gefühlskeusche, zurückhaltende Völker die Poesie lieben und die Rhetorik verschmähen, verabscheuen, hassen, wir Griechen und Römer aber und unsere Nachkommen, die Romanen, könnten eher der Poesie entraten als der Rhetorik, deshalb, weil wir mit expansivem Temperament veranlagt waren.

Zu ferneren Diensten gern bereit.

Ixagoras.

Etwas schwierig, o Ixagoras! Von alledem tut mir der Kopf weh. Und das nennt der eine Erklärung! Und nicht alles ganz unanfechtbar. Aber mit dem möchte ich doch einmal ein Stündchen zusammen disputieren. Jedenfalls lieber als mit — Halt! ein diabolischer Gedanke! Wenn wir Kollega Ixagoras mit Kollega Dünkel

von Weisenstein zusammenbringen könnten! Das möchte eine ergötzliche Disputation absetzen! Zum Glück besitze ich ein metaphysisches Telephon. Ting, ting. Hallo! Anschluß mit Metaphysien. Der Herr Sophist Ixagoras aus Alexandrien möchte doch so gut sein und einen Augenblick ans Telephon kommen. Wie? Ich verstehe nicht. Lauter. Wer ist am Telephon? Aha, Sie sind's, Herr Ixagoras. Besten Dank für Ihre gütigen Mitteilungen. Sagen Sie, wären Sie vielleicht so liebenswürdig, nächsten Freitag abend zu einer einfachen Tasse Tee zu mir zu kommen? Sie werden wahrscheinlich Kollega Weisenstein bei mir treffen. Wie? — Ach so. — Ja — Ja — Ja — Um Mitternacht? sagen Sie? gut, um Mitternacht. Also bleibt's dabei. Danke. Schluß. Ting, ting. — Hernach verlangte ich Anschluß mit Byzanz, wo unser Geheimerat wohnt, und am Freitag abend um Mitternacht saßen wir richtig alle drei zusammen bei einer gemütlichen Tasse Tee, Kollega Ixagoras, Kollega Weisenstein und ich. Ich hatte eigentlich noch eine Dame dazu eingeladen, eine Freundin des Geheimerats, Frau Schnadra Confusowna Bilderling-Schwatzimmerich, allein sie war leider verreist.

Kaum waren die Höflichkeitshindernisse überwunden, so hatte auch schon der Herr Professor den Sophisten angehackt, in aller Artigkeit natürlich.

„Sie sehen in mir," hub er an, „mein verehrter Herr Ixagoras, einen begeisterten Bewunderer des alexandrinischen Zeitalters — ich sage das ganz ohne jede Schmeichelei — das heißt natürlich Eurer gelehrten und wissenschaftlichen Kultur. Denn was Eure Poesie betrifft, so werden Sie mir selber zugeben, daß sie hauptsächlich Stubenpoesie war."

Der Sophist schaute verwundert auf: „Ja hätten wir denn auf dem Fischmarkt dichten sollen? Tut Ihr das? Und wenn's regnet, dichtet Ihr dann unter dem Regenschirm?"

„Nein, nein!" rief der Professor „so meine ich es ja doch nicht. Ich meine die Buchpoesie. Poesie sollte eigentlich überhaupt nicht geschrieben und gelesen, sondern persönlich von Mund zu Mund weiter gegeben werden, durch Rhapsoden und blinde Sänger, wie in der Blütezeit Griechenlands."

„Ja sind denn Eure Verleger blind? und studieren sie auf dem Konservatorium, daß sie so gut singen können?"

„Ach nein, das ist ja ein ganz andres Zeitalter, in welchem wir leben. Sie aber als Griechen waren verpflichtet —"

„Wir waren verpflichtet, meinen Sie, uns den kindischen Anschauungen anzubequemen, welche man zweitausend Jahre später über unser Zeitalter auf dem Katheder konstruieren würde? Auch eine Verpflichtung! Genau wie Ihr mit Euripides verfahrt. Erst tüftelt Ihr heraus, Skepsis, Leidenschaft und Gemüt sei ungriechisch, und dann mutet Ihr allen Ernstes dem Euripides zu, er hätte sich sagen sollen: Halt! Dieses Gefühl ist ungriechisch, das darf ich nicht aussprechen; das wird zweitausend Jahre später ein Shakespeare oder ein Beethoven tun."

Aber mit Eupirides kam Ixagoras bei dem Professor schlecht an, der nun mit gereizter Stimme dem Euripides seinen „zersetzenden" Unglauben gegenüber den Göttern, den Wundern, den Orakeln vorwarf.

Ixagoras erwiderte: „Glauben Sie, Herr Professor, an Orakel? an heilige Aasvögel? halten Sie es für wahr,

daß die griechischen Könige Göttinnen zu Großmüttern hatten? Beten Sie zu Poseidon?"

„Ja aber Ihr Griechen mußtet daran glauben, weil Aufklärung das Drama zerstört. —"

„Ach so. Wir hätten also dem Drama zuliebe uns eine Religiosität anheucheln sollen, deren Falschheit wir einsahen? Was meinen Sie dazu, Kollega Denkselber?"

„Ich meine, daß erlogene oder anerlogene Gefühle den Dichter schlimmer schädigen als die hellste Aufklärung."

Dann, von den Chören des Euripides rückwärts mit der Begeisterung wandernd, pries Kollega Weisenstein in enthusiastischer Rede die alten dramatischen Chöre und die religiösen Hymnen der Urzeit als Poesie ersten Ranges. Freilich, setzte er hinzu, dürfe man, um sie in ihrer vollen Schönheit zu begreifen, nie vergessen, daß mit dem Text, den wir besitzen, einst Gottesdienst mit Musik und Tanz verbunden gewesen sei.

„Tanzen Sie mir doch einmal einen Apollohymnus, Herr Professor", bat der Alexandriner. „Nicht? dann vielleicht eine Dionysospolka? Warum nicht? wir sind ja unter uns." Und als der Professor ihn darüber belehrte, daß er leider keine Ahnung habe, wie Musik und Tanz damals lauteten: „Und da machen Sie solch ein verzücktes Getu um den kleinasiatischen Hokuspokus, den Sie gar nicht kennen?"

„Direkt kennen wir leider allerdings die Musik- und Tanzbegleitung zu den Hymnen und Chören nicht, allein wir wissen aus mancherlei Stellen, daß es auf die damaligen Griechen einen gewaltigen Eindruck gemacht hat."

„Ich begreife, Sie saugen mit Entzücken an einem

Birnenſtiel, von welchem die Sage behauptet, die Birne, die einſt daran hing, habe vormals anderen geſchmeckt."

Da gab es eine kleine Verlegenheitspauſe. Ich hatte das Gefühl, die Herren verſtänden einander nicht. „Noch ein Täßchen Tee, Herr Profeſſor? Etwas Zucker vielleicht, Herr Ixagoras? Sie ſcheinen mir etwas aufgeregt."

Hernach ging der Disput wieder an.

„Das müſſen Sie mir aber doch zugeben, Herr Ixagoras," ſprach der Profeſſor, „Eure ſogenannte Allegorie war doch ein ſchauderhaft ledernes Ding. „Jung" Hauptwort „Jugend". Man ſagt nicht der Jugend oder das Jugend, ſondern die Jugend. Die Jugend iſt alſo weiblich; folglich: lange Haare, langes Kleid, zwei Flügel daran und die Göttin Jugend iſt fertig. Dieſe Sorte von Poeſie hat jedenfalls niemand durch Gehirnüberanſtrengung in eine Nervenheilanſtalt gebracht."

„Nun," entgegnete der Alexandriner, „es vergnügt ſich jeder, womit er kann. Wir hatten die allegoriſchen Gedankenſpäßlein, die Japaneſen haben das Zwergbäumleinzüchten, die Engländer ihre Fußbälle und Grashüpfereien, die Deutſchen ihre Hamletklaubereien."

„Zugegeben, nur beweiſt das nichts gegen die Abſcheulichkeit der Allegorie."

„Abſcheulichkeit? habt Ihr denn Abſcheu vor der Allegorie?"

„Na und ob! dieſe Vogelſcheuche gehört Gottſeidank bei uns der vorſintflutlichen Vergangenheit an."

„Euer Abſcheu iſt jedenfalls kein unüberwindlicher. Ich habe wenigſtens, wenn ich aus dem Jenſeits herab-

blickte, niemals bemerkt, daß einer von Euch vor dem Gambrinus umkehrte, weil Gambrinus eine Allegorie ist, oder daß jemand ein Zwanzigfrankenstück zurückgewiesen hätte, weil ein geflügelter Genius darauf gestempelt ist."

„Nun, das sind natürlich Ausnahmen."

„Ausnahmen? Ihr könnt ja ohne Allegorie keinen Brunnen, keinen Grabstein, kein Staatsgebäude erstellen, nicht einen Prospekt, nicht einen Festzettel, nicht eine Reklame, nicht eine Banknote herausgeben. Wir haben doch wenigstens unsere Allegorien nicht angesungen."

„Angesungen? Allegorien ansingen? wer tut denn das?"

Da tat der Sophist seinen Mund auf und sang mit lauter Stimme: „Heil dir, Helvetia."

„Und stellvertretende Trankopfer", fuhr er fort, „haben wir ihnen auch nicht dargebracht."

„Stellvertretende Trankopfer? den Allegorien?"

Und abermals tat Isagoras den Mund auf und rief: „Ich lade Sie ein, dieses Glas auf das Wohl der Allemannia zu leeren."

„Bravo, Herr Isagoras," belobte ich, „Sie haben sich tapfer herausgebissen. — Nehmen die Herren vielleicht einen Sandwich? oder lieber etwas Süßes?"

Aber der Herr Geheimerat hatte noch allerlei auf dem Herzen. Man findet doch nicht alle Tage Gelegenheit, mit einem authentischen griechischen Sophisten zu disputieren; nicht wahr? Die Gelegenheit muß man doch benützen. Also fing er nach einiger Zeit die Angelei wieder an, diesmal von einer anderen Seite:

„Aber der fromme Äneas, in Eurem langweiligen

Virgil, das ist doch ein unleidlicher Gesell! Überhaupt: Tugendhelden!"

„Immerhin, so jämmerliche Wichte waren sie doch nicht, wie Euere psychologischen Romanschufte, die Ihr Helden nennt."

„Ja, aber wozu denn um's Himmels willen überhaupt Tugend und Moral in der Poesie? Die Poesie ist doch wahrlich viel zu gut dazu, um der spießbürgerlichen Philistermoral zu dienen!"

„Sagen Sie mir doch, Herr Geheimerat," fragte Xagoras, „sind Sie schon einmal wegen unsittlicher Handlungen im Zuchthaus gesessen?" Und da der Geheimerat entrüstet hoch aufsprang, „verzeihen Sie, ich dachte nämlich Unsittlichkeit gelte bei Ihnen für eine Ehre, da Ihr die Sittlichkeit für eine Schande haltet."

„Wer hat denn jemals gesagt, daß wir Sittlichkeit für eine Schande halten? Wo nehmen Sie den kuriosen Einfall her?"

„Nun, von Ihnen. Sie haben da oben von der „spießbürgerlichen Philistermoral" mit einer so verächtlichen Betonung gesprochen und so überlegen die Achsel dabei gezuckt, daß ich dachte, Sie hielten sie für etwas Verächtliches."

„Aber so begreifen Sie doch," fiel ich begütigend ein, „im Leben natürlich huldigen wir alle der Moral, der Herr Professor auch, kein Mensch prahlt damit, daß er im Zuchthaus gesessen sei, oder daß er jemand umgebracht habe, auch kann ich Ihnen persönlich für die Harmlosigkeit und moralische Unbescholtenheit von Kollega Dünkel garantieren, nur in der Poesie können wir selbstverständlich nicht die spießbürgerliche Moral dulden."

„Ach so," bemerkte der Sophist, „jetzt versteh' ich. Ihr

verachtet in der Poesie, was Ihr im Leben als Gesetz achtet. Während Ihr dichtet, tut Ihr unmoralisch, und wenn Ihr das Manuskript dem Verleger übergeben habt, tut Ihr wieder moralisch. Dann müßt Ihr aber gewissermaßen Euer Ich in zwei Hälften spalten, in eine poetische übermoralische und antimoralische und in eine spießbürgerliche philistermoralfromme."

„In gewissem Sinne, wenn Sie so wollen, ja."

„Ist das nicht schwer? Tut das nicht weh?"

„O nein, nicht im mindesten. Wir sind nämlich auf Halbheiten eingerichtet; es ist so eine Art Naht in unserer Seele."

„Aber was für Sicherheitsvorrichtungen habt Ihr dagegen, daß nicht etwa ein Gedanke aus dem einen Seelencoupé sich in das andere verirrt und dort Konfusion stiftet?"

„Die Gedankenlosigkeit."

„Und Euer Wille, mit welcher von beiden Hälften hält der's? mit der poetischen oder mit der spießbürgerlichen?"

„Nun, einen sogenannten Willen in dem strengen Sinn, wie Ihr Griechen und Römer ihn verstandet: so eine Art Spannfeder, wo der Gedanke darauf wirkt und die dann auf den Entschluß losschnappt, so daß dem Gedanken entsprechende Handlungen entstehen, das haben wir heutzutage kaum mehr und brauchen es auch nicht."

„Ich danke für die interessante Belehrung. Allein ich kann mir's noch immer nicht klar vorstellen: ein und derselbe Mensch in zwei Hälften gespalten, wovon die eine Hälfte anders urteilt als die andere. Dürfte ich vielleicht um Beispiele bitten?"

„Von Herzen gern. Also z. B. die poetische Hälfte

räuchert dem großen Heiden Goethe und die andere pilgert mit dem Gesangbuch in die Kirche. Oder: die poetische Hälfte schreibt einen Roman, worin die urwüchsige noch von keiner sogenannten Bildung verfälschte gesunde Kraft des Bauernstandes gepriesen wird, die andere Hälfte läßt sich in die Volksschulkommission wählen. Oder: die poetische Hälfte begeistert sich über die herrliche unnachahmliche Linienführung des Busens der Venus von Medici, die andere Hälfte nennt die herrliche unnachahmliche Linienführung des Busens der schönen Madame Decoltitzky einen Skandal. — Ich kann Ihnen noch mehr Beispiele geben, wenn Sie wünschen."

„Bemühen Sie sich nicht weiter. Das genügt. Aber wissen Sie, was ich möchte, da Sie beide sich doch so für antike Musik und Tänze interessieren? Einen Satyrtanz zum besten geben. Freilich, Ihre prosaische Hälfte würde ihn, ich fürchte, ein wenig — wie soll ich sagen — derb finden."

„Dann lassen Sie's lieber, Herr Isagoras."

Inzwischen hatte sich Herr von Weisenstein erholt und trat neugestärkt in den Kampf.

„Das Unbegreiflichste von allem", meinte er, „ist mir immer Eure Rhetorik gewesen. Rhetorik in die Poesie hineinmischen! oder gar sie der Poesie vorziehen! Was in aller Welt hatten Sie denn überhaupt an der faulen Rhetorik? Wem sollte denn dieser hohle, pompöse, gemütlose Zauber Freude machen? Ich mag mich erkundigen wie ich will, ich habe in meinem ganzen Leben noch keinen Menschen gekannt, der in der Rhetorik irgend etwas Genießbares gefunden hätte, wenigstens unter uns Deutschen gibt es keinen, das kann ich Ihnen getrost versichern."

Da zog Ixagoras ein feines Gesicht: „Sie haben eine Tochter, Herr Geheimerat? nicht wahr? Heißt sie nicht Berta?“

„Allerdings. Doch verzeihen Sie, das gehört nicht hierher.“

„Bitte gehorsamst, das gehört außerordentlich hierher. Setzen Sie Ihre Berta auf ein Sofa, und führen Sie ihr zwei Anbeter vor (einen nach dem andern natürlich), zuerst einen poetischen Friedrich, also einen, der ihr seine Liebe mit dem naiven Ausdruck des Gefühls erklärt, also einsilbig und stammelnd, das beste verschweigend, und hernach einen rhetorischen Pomponio, der ihr Ohr mit einem Schwall von wohlstudierten volltönenden Phrasen überschwemmt, was wollen wir wetten, Herr Professor, Ihre Berta läßt den armen Poesiefriedrich schmählich abziehen und erhört den hochfaselnden Pomponio?“

„Kollega Ixagoras,“ unterbrach ich, „Sie werden immer persönlich. Das sind wir bei uns zulande nicht gewohnt. Sagen Sie mir lieber etwas anderes. Wie konntet Ihr auf den sonderbaren Einfall kommen, Euch die Poesie von Grammatikern, Schullehrern, Sophisten, Rhetoren servieren zu lassen? Stilkunst und Rhetorik gehören doch nicht in eine Kategorie mit der Dichtkunst! das sind ja himmelweit verschiedene Dinge!“

Der Alexandriner drehte sich um und langte ein Büchlein aus meiner Bibliothek. Darauf buchstabierte er mit Stentorstimme den Titel. „Handbuch der Stilistik, Rhetorik und Poetik, herausgegeben in Berlin 1901. —“

Eben wollte ich mich ein wenig schämen, da schlug es ein Uhr, und ritsch! verrasselten meine beiden Gäste plötzlich durch den Kamin, der Alexandriner und der Deut-

ſche, ſo daß ich faſt vermutete, es möchten allegoriſche Kollegen geweſen ſein.

Und doch wieder nicht! Denn wiſſen Sie, was ich ſoeben vor einer Stunde erhielt? Einen äußerſt liebenswürdigen Brief von Kollega Goethefeſt, worin er mir ſeinen Dank für den intereſſanten, genußreichen Abend ausſprach. Wenn man auch nicht in allen Punkten übereinſtimmt, ſo rege doch gerade der Widerſpruch zum Nachdenken an, ſo daß ſelbſt der Irrtum auf Umwegen die Wahrheit fördere uſw. uſw. Dem Brief war eine kleine Broſchüre beigelegt, von der ich leider in der Eile nur ſchnell den Titel habe leſen können: „Waren die Poſtpferde, mit denen Er von Eger nach Karlsbad fuhr, Braune oder Schecken? Preisgekrönte Abhandlung von Herrn Prof. Dr. Goethefeſt von Weiſenſtein, herausgegeben von der allgemeinen epigoniſchen Geſellſchaft zur Förderung literariſcher Petrefaktur und byzantiniſchen Geiſteslebens."

Sie begreifen, meine Herren und Damen, meine Ungeduld, über die Frage der Poſtpferde, die von jeher meine Gedanken beſchäftigte, endlich ins reine zu kommen, und ſo bitte ich um Ihre Erlaubnis, hiermit Abſchied von Ihnen zu nehmen.

Der degradierte Schiller

1903

„Goethe der Dichterkönig." „Goethe der Dichterfürſt." „Goethe, der größte Dichter der Deutſchen." „Goethe unſtreitig der erſte deutſche Dichter."

Wenn ich das leſe, und ich leſe es täglich wenigſtens

dreimal: so muß ich mich staunend fragen: Woher wissen das die Leute? Wer hat ihnen das gesagt?

Jedenfalls keiner von denen, die zum Urteil berufen sind, ich meine, keiner, der selber etwas Rechtes kann.

Einst galten Goethe und Schiller für ebenbürtig.

Auch habe ich persönlich während meines Lebens nicht einen einzigen bedeutenden Mann gekannt, der anders geurteilt hätte.

Ich kann Ihnen sogar Leute von gutem Namen nennen, die Schiller entschieden für größer hielten als Goethe: Z. B. Gottfried Keller und Jakob Burckhardt.

Mögen nun auch Millionen von Unberufenen täglich und stündlich den Dichterkönig ausschreien im Reklamestil, nach dem Rezepte: „Odol unstreitig das beste Zahnwasser"; so bedeutet das kein Urteil, sondern bloß eine Anmaßung. Lassen Sie sich von den kleinen Kingsmakern nicht beirren. Wenn alle gegenwärtigen Dichter aller Nationen zusammenständen, so brächten sie alle miteinander nicht eine einzige Strophe zustande von dem Werte, wie eine Schillersche Strophe wert ist, und keine sieben Jambenverse von der Stilgröße wie Schillersche Jambenverse tönen.

An dem Grade der Bewunderung, mit welcher einer Schillers Namen nennt, können Sie schließen, ob er selber etwas kann oder nicht.

Wer Schillers Namen anders als mit der größten Ehrfurcht und Bewunderung nennt, kann selber nichts. Darauf können Sie sich verlassen.

Für Deutschland aber ist es unrühmlich, daß es sich, ohne zu muckfen, seinen Schiller hat in den zweiten Rang hinunterdrücken lassen.

Rede des Dr. Michel Genialowitz Modernefritz an der Schillerfeier

1905

Eine festlich geschmückte Kirche. Auf den Bänken des Schiffes Publikum. Eine Schillerbüste. Feierlicher Einzug der vereinigten Realisten, Naturalisten, Primitivisten, Symbolisten, Jem'enfoutisten, Verlainianer, Baudelairianer, Findesiecler, Dekadenten, Neuromantiker, Modernen, Jungen, Nichtmehrjungen, Freien Bühneler, Überbrettler, Kabarettler usw., hinter ihrem Dirigenten und Regisseur Kapellmeister Streber.

Ein Naiver (im Publikum): Ja, wird denn heute Wallensteins Lager aufgeführt?

Zweiter Naiver: Oder die Räuber?

Kein Naiver: Warum sind dann einige Rollen mehrfach besetzt?

Die beiden Naiven: Welche denn?

Publikum (gebieterisch): Scht! Stilleschweigen!

(Der Zug schreitet an der Schillerbüste vorbei)

Die Schillerbüste: Dies sind meine lieben Söhne, an welchen ich ein Wohlgefallen habe.

(Eine Taube schwebt über den Zug hernieder)

(Der Zug stellt sich als Chor im Halbkreis um die Rednertribüne, die Gesangbücher in der Hand; der Kapellmeister mustert seine Leute, durch die Reihen schreitend)

Kapellmeister Streber (leise): Daß mir heute keiner wieder Goethe singt, statt Schiller, in seiner Zerstreutheit, wie das letzte Mal!

Eine maulende Stimme: Ja, wenn man aber auch so wenig Zeit zum Einstudieren gehabt hat!

Kapellmeiſter: Alſo Schiller heißt der Mann. Merkt Euch den Namen: Schiller.

Komteſſe Carmencita Türk-Hunyádi-Hyſterinsky: Ach es iſt ſo ſchwer auszuſprechen!

Kapellmeiſter: Zugegeben. Allein es kann doch nicht jedermann Doſtojewski heißen. — Und Sie dort hinten, Kopromuk, Schmutzle und Wenzel, daß Sie mir dann nicht jedesmal zu grunzen anfangen, wenn der Redner den Namen Schiller ausſpricht. Ich begreife ja, es iſt ein unangenehmer Moment. Allein es muß ſein und geht im Augenblick vorüber. — Aber meine Herrn Modernen, ſo ſpielen Sie doch nicht immer mit dem Chamäleon! Können Sie ſich denn keinen Augenblick von dem Vieh trennen? Tun Sie den Wurm hinaus; der gehört doch nicht in eine Schiller-Vorſtellung. Sie können ihn ja nachher wieder holen.

Die Modernen (kläglich): Ach, es iſt ſo ein liebes, ſüßes, goldiges Tierchen. Mpf! Mpf! —

Kapellmeiſter: Nun, ſo ſtecken Sie's meinetwegen unter die Tribüne! aber es ſoll ſich ruhig verhalten! Still jetzt! das Publikum wird ungeduldig. Alſo angefangen! Eins, zwei, drei.

(Der Chor ſingt die Nänie. Ergriffenheit. Man hört ſchneuzen und ſchluchzen)

Ein Naiver (im Publikum): War jetzt das alſo die berühmte Nänie, von welcher das Sprichwort ſagt?

Zweiter Naiver: Was für ein Sprichwort?

Erſter Naiver: Oder ſagt man denn nicht: Krokodils—

Publikum (gebieteriſch): Scht! Ruhig! Scht!

(Dr. Michel Genialowitz Modernefritz beſteigt die Tribüne. Senſation, dann brauſender Beifall)

Der Redner (Dr. Michel G. M.): Verehrte Anwesende! Es ist ein erhebendes, ein ergreifendes — (vertraulich zum Chor): Nur keine Angst! es ist uns ja nicht Ernst mit dem ganzen Rummel. Sonst würden wir uns unsere eigenen Tintenfässer untergraben. Es bleibt nachher alles wieder beim Alten — pardon, ich wollte natürlich sagen beim Jungen, beim Modernen.

Der Stenograph: Verzeihen Sie, daß ich unterbreche, Herr Doktor, aber soll ich, was Sie vertraulich zum Chor bauchrednern, auch stenographieren?

Der Redner: Besser nicht. (Im Rednerton): Es ist also, wie gesagt, ein ergreifendes, ein erhebendes, wir dürfen im gewissen Sinne sogar sagen erstaunliches Schauspiel, diese Einmütigkeit, mit welcher am heutigen Tage Tausende und Millionen Deutscher von den schneebedeckten Gipfeln der Alpen bis zum wogenumspülten Meeresstrande, ohne Ansehen des Standes, des Ranges und der Partei, ohne Unterschied des Alters und des Geschlechtes —

Ulrich Knurr (im Publikum): In der Tat ein erstaunliches Schauspiel! Es hat sich ja einer noch vor kurzem kaum mehr den Namen Schiller in Deutschland auszusprechen gewagt.

Kapellmeister: Herr Knurr, bitte den Redner nicht unterbrechen zu wollen.

Stimme aus dem Publikum: Wenn er aber doch recht hat! Ohne ein gnädiges Achselzucken wurde der Name Schiller nie ausgesprochen.

Eine andere Stimme: Verschämt, als ob er eine poetische Unanständigkeit enthielte.

Dritte Stimme: Als Trabant hinter dem Wagen des Dichterfürsten schien er Euch leidlich gut genug.

Der Redner: So weit die deutsche Zunge reicht —

Knurr: Hat man sie gegen Schiller herausgestreckt.

Kapellmeister: Herr Knurr, wenn Sie mit Ihren geschmacklosen Bemerkungen fortfahren!

Redner: Mit Stolz können wir sagen „unser Schiller". Warum dürfen wir ihn den unsrigen nennen?

Knurr: Weil Ihr ihn zeitlebens angefeindet habt.

Kapellmeister: Jetzt aber, Herr Knurr, wenn Sie noch einmal unterbrechen, werde ich mich genötigt sehen, Ihre Entfernung zu veranlassen.

Knurr (trotzig): Versuchen Sie's. Ich habe so viel Recht hier wie Ihr, vielleicht mehr.

Der Chor (sich entrüstet umdrehend): Kein Mensch hat jemals Schiller angefeindet.

Knurr: Mit Namen im offenen Kampfe allerdings nicht, dazu fehlt Euch der Mut und auch die Aufrichtigkeit gegen Euch selbst. Aber hinterrücks, auf Umwegen, unter der Decke. Alles, was Ihr tatet, was Ihr lehrtet, war ein Angriff auf sein Beispiel, eine Bekämpfung seines Einflusses auf die Nation. Was war denn der Kern Eurer geräuschvollen literarischen Revolution? Gift gegen die hohe Poesie, jene Poesie, für welche der Name Schiller das Symbol ist. Und wie lautete denn damals Euer Feldgeschrei?: Zola gegen Schiller! Und später, was wolltet Ihr mit Eurer unwürdigen Bauchkriecherei vor Goethe? Ihr hofftet einen Antischiller aus ihm herauszugötzen. Damit man Schiller nicht sehe, damit man ihn vergesse, deshalb mußte Goethe über-

menschliche Riesengestalt erhalten. Nicht als Vorbild und Zuchtmeister, sondern einzig als Sonnenschirm gegen Schiller hat Euch Goethe gedient.

Das Publikum: Bravo, Knurr!

Kapellmeister (zum Redner): Lassen Sie den Kerl schwatzen und fahren Sie ruhig weiter. Wir sind zahlreich, wir halten zusammen, wir haben die Macht.

Der Redner: Worin besteht das Geheimnis, daß bei dem Namen Goethe —

Kapellmeister (ärgerlich auffahrend): Was? Sie auch, Herr Doktor?

Der Redner: Ich habe mich einfach versprochen. Ich wollte sagen: Worin besteht das Geheimnis, daß heute bei dem Namen Schiller — haben Sie gehört, ich sagte deutlich Schiller — alle Herzen höher schlagen?

Das Publikum (unisono): Durchaus kein Geheimnis. Kommt vom Dezimalsystem. 99 Jahre Grabesschweigen, 100 Jahre Jubilo.

Blasius Pfeifer (wurstig): Äh was, Geheimnis! Flausen! Weil wir exerziert sind, blitzschnell auf Kommando uns jeden beliebigen Enthusiasmus anzulügen.

Ida von Snobenhausen: Training. Schiller hat heute den Rekord. Hipp hipp Schiller! Match!

Redner: Aber nicht kühle, frostige Bewunderung ist es, nein, innige begeisterte, dankbare Liebe —

(Beifall im Publikum)

Der Chor (sich vor Lachen den Bauch haltend): Wenn die dort hinten eine Ahnung hätten, was wir darum gäben, wenn wir den unbequemen Phrasenfriedrich ungeschehen machen könnten!

Redner: Wenn wir uns nun fragen, welchen Zweck wir mit der Schillerfeier verfolgen, (vertraulich): so ist es der Versuch, wieviel Unverschämtheit sich die Nation von uns bieten läßt.

Kapellmeister: Keine Gefahr! Diese schlappe Generation schluckt alles. Keine Spur von Temperament!

Ein alter Junger (zynisch): Und glücklicherweise auch keine Spur von Gedächtnis! Das ist ja eben der unschätzbare Segen des Wortes „Moderne", daß wir ewig mit dem Heute das Gestern verleugnen können, ohne uns die Mühe nehmen zu müssen, deswegen zu erröten und uns zu entschuldigen.

Ida von Snobenhausen (fröhlich): Der neueste literarische Sport: in sein eigenes Nest — hipp, hipp, Match! —

Chor der Modernen (zum Chamäleon): Mpf! Mpf!

Redner: Was hat uns Schiller gegeben? Ein Wort vor allem ist es, an welches wir denken, so oft wir den Namen Schiller aussprechen; Sie erraten es alle — das Wort: Ideal.

(Heftiges Ausspucken, Rülpsen und Grunzen der Realisten und Naturalisten. Heulen, Pfeifen und Lachen im übrigen Chor. Unruhe und verschiedene Bewegung im Publikum)

Knurr: Himmelmillionen!! Er wagt's!! Nachdem sie während dreißig langen Jahren das Wort dermaßen in Verruf gebracht, daß kein Hund mehr ein Stücklein Brot von einem Idealisten angenommen hätte!!

Baron Lotterich (übernächtig, verschlafen): Ideale Pariser Beauté—s! Balletteusen! Chansonetten! Ideale Hüften!

Ein Fremder: Herr Baron, darf ich mir vielleicht erlauben, Ihnen diese französische Grammatik für Anfänger zum Geschenk anzubieten?

Kapellmeister (zum Redner): Herr Doktor, vermeiden Sie besser das Fremdwort Ideal, es wird in Deutschland nicht mehr verstanden. Können Sie es nicht durch ein entsprechendes deutsches ersetzen? z. B. „Milieu" oder „Documents humains" oder so etwas?

Der Redner: Schillers erhabener Geistesflug konnte nur in den reinen Höhen des Äthers — aber was riecht denn da so abscheulich! Können denn die geehrten Herrn Naturalisten —

Die Naturalisten (grimmig): Bei uns ist doch wenigstens ein ehrlicher gesunder, sittlicher — und nichts Perverses.

Die Findesiecler, Dekadenten, Verlainianer usw.: Oho!

Ulrich Knurr (vergnügt): Das kommt vom Zeitgeist.

Baron Lotterich: Äh wäh! was wollt Ihr lange fragen: die Juden sind's.

(Greulicher Tumult in der ganzen Kirche)

Kapellmeister (sich die Haare raufend): Und das will Goethe feiern!! — Aber warum lachen Sie denn so eklig, Herr Doktor?

Der Redner: Juchhe! Jetzt haben Sie selber Goethe statt Schiller gesagt! Etsch!

Die Schillerbüste (königlich): Sagen Sie nur ganz ruhig Goethe für Schiller. Wenn Sie nur wenigstens den einen von uns beiden beherzigen möchten, einerlei welchen.

Der Redner: Soll und kann die heutige Schillerfeier spurlos vorübergehen? (vertraulich): Ich

hoffe es nämlich bestimmt. Man wird zwar eine Unmenge von Schillervereinen, Schillerstiftungen, Schillerausgaben, Schillerdenkmälern, Schillermedaillen, Schillerpatati, Schillerpatata, Schiller-was-weiß-ich stiften, man wird künftig an einem Tag Schiller öfter zitieren als früher in zwanzig Jahren — was schadet das?

Blasius Pfeifer: Nichts schadet das. Nützen tut's.

Der Redner: Natürlich. Wir vergötzen Schiller zum Petrefakten, so wird er unerreichbar, unnahbar, unnachahmlich, und sein Einfluß hat ein Ende. Das Kunststück ist uns mit Goethe gelungen, es wird uns auch mit Schiller gelingen. (Laut fortfahrend): Wird es jemals gelingen, den Deutschen ihren Schiller wieder zu rauben? (Vertraulich): O ja! kinderleicht! Der erste beste ausländische Hans kann's. Je mittelmäßiger, desto besser. Ein Sardou hat's gekonnt, ein Zola hat's gekonnt —

Ein Dekadent (kläglich): Aber wenn nun einmal kein Ausländer mehr da wäre?

Ein Überbrettler: Bah! im Notfall tut's auch ein fremder Bänkelsänger. In den Spelunken des Montmartre lungern jederzeit so ein Stücker vierzig herum.

Der Kapellmeister: Unter uns gesagt, ich habe schon wieder einen wunderbaren exotischen Käswurm in der Tasche, für nach der Schillerfeier.

Der Chor (begehrlich zappelnd): Bitte, bitte, Kapellchen, süßes Kapellchen, geben Sie her!

Der Kapellmeister: Pst! Pst! Geduld! Wenn Ihr sehr, sehr artig seid und das Fest in keiner Weise stört, bekommt Ihr ihn.

Das Publikum (aufgeregt): Was gibt's? Etwas Exotisches? (Blindlings): Hurra!

Ulrich Knurr (geräuschvoll seinen Stuhl zusammenklappend): Ich geh. (Geht fort)

Der Redner: Aber es genügt keineswegs, Schiller mit leeren Worten zu preisen, wir müssen ihm nachfolgen. Was verstehen wir unter der Nachfolge Schillers?

Die Schillerbüste (mit Stentorstimme): Das Kleine und das Gemeine, das behagliche Waten in den Sümpfen der Alltäglichkeit, den Blick nicht höher als die Nase, den grinsenden Hohn gegen das Erhabene, das Große, das Gesunde, den Haß gegen das Ideal, die Abwesenheit des künstlerischen Ernstes, die Entthronung der Poesie durch die Prosa, der Ewigkeit durch den Zeitgeschmack, die Vermietung der Literatur in einen knechtischen Fremdendienst, das gierige Auffschlecken jedes Krankheitsstoffes, der in dem letzten Winkel Europas fault, die Tyrannei der impotenten bübischen Frechheit, die Vergötterung kindischer virtuoser Mätzchen, ein nüchternes plebejisches Drama im Joch der Tendenz, der Lehrhaftigkeit, der Politik und Sozialökonomie, welchem die Historie verboten und der Vers verleidet wurde, eine vergigerlte, genialtänzige Lyrik, welche heute mit der Roheit, morgen mit der Raffiniertheit kokettiert, im Vordergrund der Literatur ein mit allen Ansprüchen gespreizter, mit allen Zeitblasen aufgeblasener Prosaroman, dickleibig und vierbeinig —

Der Kapellmeister (entsetzt): Jetzt fängt der Jambenfriedrich noch selber an. Machen Sie Schluß, Herr Doktor!

Der Redner (hastig): Es sind aber nicht allein seine Werke, es ist vor allem seine Persönlichkeit, sein heiliger Ernst, sein unbeugsamer

Charakter. Fahren wir also ohne nach links oder rechts zu sehen —

Chor (entrüstet): Bitte sehr, im Gegenteil, nach links und rechts und nach allen vier Weltgegenden sehend.

Der Redner: Fahren wir also nach links und rechts und nach allen vier Weltgegenden sehend, unverrückt —

Blasius Pfeifer (wurstig): Mitunter auch verrückt —

Der Redner: — unverrückt und unbeirrt fort —

Die Schillerbüste (mit Stentorstimme): In Euren Cliquen, Banden und Reklamen, Euren internationalen Geschäftchen und Rückversicherungen, in Eurer Überzeugungslosigkeit und Wurstigkeit, in Euren Verwandlungskünsten, in Eurem pfiffigen Trick, Anstoß erregend, um Aufsehen zu gewinnen, den albernsten Launen der Mode, den Einflüsterungen des lumpigsten Zeitgeistes folgend, jede beliebige Kokarde auf den Hut steckend, die jeweilen Erfolg verspricht, und das Glaubensbekenntnis von morgen beschwörend, das Ihr noch gar nicht kennt.

Kapellmeister: Schluß denn endlich! Herr Doktor!

Der Redner: In diesem Sinne also rufen wir ein begeistertes, brausendes donnerndes — (das Chamäleon, unter der Tribüne hervorgekrochen, steigt ihm auf den Rücken und guckt ihm über die Schulter): Ach du süßes, goldiges Chamäleon! (Zum Stenographen): Was wollte ich doch gleich sagen?

Der Stenograph: Wahrscheinlich „lebe hoch auf ewig!" oder so etwas.

Redner: Aber wer denn? So helfen Sie mir doch!

Der Stenograph: Der Andere, der Zweiteinzige, Ib.

Der Redner: Richtig, ich danke. — Also Schiller

der Unvergeßliche, lebe hoch. Unser Schiller auf ewig!

(Beifall. Schluß. Trallala)

Draußen vor der Kirche.

Der Chor (zum Kapellmeister): Aber ist er auch faul, der Käswurm, den Sie uns versprochen haben? (Traurig): Wenn er am Ende nicht faul wäre!

Komtesse Carmencita (verzückt): Faul?! O Gott, ich fürchte, ich bekomme vor Freuden den Botticelli.

Kapellmeister (durch den Zweifel beleidigt): Nicht faul? (Stolz): Ich sage Euch: so faul, daß er sogar schon krepiert ist. So krepiert, daß er bei sich zu Hause längst verstunken und vergessen ist.

Alle Umstehenden (herbeieilend, flehentlich und dringlich): O dann für uns! für Deutschland!

(Ulrich Knurr geht über den Platz)

Kapellmeister (zu Knurr eilend): Aber! Aber! Aber! Herr collega! Unter uns kann ich Ihnen ja schon zugeben, daß vieles von dem, was Sie sagten, das meiste sogar — aber mir scheint, schon die Kollegialität —

Knurr: Es kollegialelet schon viel zu viel bei Euch. Mein Kollege ist das Publikum, das Volk, oder wie Sie's nennen wollen.

Kapellmeister: Aber bedenken Sie doch unsere schwierige Lage! Oder wie meinen denn Sie, daß wir die Schillerfeier hätten begehen sollen?

Knurr: Sich einschließen, die Fensterläden zu und das Schämen lernen.

Nachschrift 1908. „Verloren ein soeben erst neu entdeckter und gefeiertfeierter Dichter namens Schiller. Der ehrliche Finder wird gebeten, ihn an die Adresse: Die dankbare Germania abzugeben."

Inhaltsverzeichnis

Seite

Zum Trutz

Kunstfron und Kunstgenuß 2
Dichter und Pharisäer 8
Vom Ruhm 19
Altersjubiläen 21
Datumsjubiläen 26
Copuli, Copula 28
Von der „männlichen" Poesie 31
„Alt" und „jung" 33
Von der Entrüstungsliteratur und ihrer Mache 35
Revolverhumanität 39

Literatur

Das verbotene Epos 44
Fleiß und Eingebung 47
Tempo und Energie des dichterischen Schaffens 53
Über den Wert zyklischer Sammlungen . . 57
Über den Wert der Einzelschönheit 62
Ein Kriterium der Größe 65
Die Stimmung der Großen 66
Über die Ballade 67
Widmungen 73
Vexiertitel 76
Familiaritäten 78

Allotria

Die „Don Juan-Idee" 82
Allerlei Bemerkungen zu allerlei Unterricht . 86
Die Ballettpantomime 100
Aus dem Zirkus 103
Amor 109
Speck 111

Musik

Schuberts Klaviersonaten 114
Zur Ästhetik des Tempos 119
Unsere Sommermusik 122
„Fröhlich sei mein Abendessen" 127

Natur und Sprache

Jeremias im Garten 132
Wo ist die Winterlandschaft zu suchen? . . 139
Von der „singenden" Aussprache 143

Seite

Zur Fremdwörterfrage 145
Fremdname und Orthographie 150

Volk und Mensch

Die Persönlichkeit des Dichters 154
Großstadt und Großstädter 177

Neuere Aufsätze

Abrundung 190
Von der Originalität 192
Vom Lehrgedicht 192
Konsequenz und feste Führung 193
Entmannte Sprichwörter 195
Maße und Schranken der Phantasie . . . 196
Naivität 197
Das Schlimmste 199
Ein wichtiger Nebenzweck der direkten Rede in der Poesie 200
Eine ästhetische Unredlichkeit 202
Von der Glaubhaftigkeit 203
Poesie und Geist 205
Vom Realstil 208
Vom Idealstil 211
Verkehrte Welt 214
Das Kriterium der epischen Veranlagung . 216
Welche Werke sind veraltet? 219
Die vornehme Zeitschrift 219
Verstechnisches 219
Ein Büschel Aphorismen 220
Die Moderne 223
Von der Charakteristik 224
Eine Germanität 226
Von der Güte 227
Von der Jugend 228
Schweizerisches 232
Professor Glauberecht Goethefest Dünkel von Weisenstein über Weltliteratur 238
Der degradierte Schiller 262
Rede des Dr. Michel Genialowitz Modernefritz an der Schillerfeier 264

Carl Spitteler, Olympischer Frühling

Epos. 3. Auflage, 4 Bände

Bd. I. Die Auffahrt, Ouverture. Bd. II. Hera die Braut. Bd. III. Die hohe Zeit. Bd. IV. Ende und Wende

Jeder Band brosch. M. 2.50, geb. M. 3.50
Alle 4 Bände in 2 Bände geb. M. 12.—

Kunstwart:

Es lebt kein ursprünglicherer Dichter unter uns als dieser. Keine Kleinigkeit in all seinen Werken, die als eine Nachahmung Böcklins gedacht werden könnte, aber jede Seite erweist die Urverwandtschaft zwischen beider Poesie. In diesen Gehirnen verdichtet die Landschaft sich, die eignen Gedanken verdichten sich, das alles ballt sich zusammen und alles zeugt ineinander, der Odem des Persönlichen behaucht's, da ist ein neues Lebewesen da und von der Antike fliegt ein Name dazu. Was alles Spitteler bis zum Aller-Abstraktesten hin, und wie selbstverständlich-unwillkürlich er's gestaltet — das hat in der ganzen Literatur der Gegenwart, weit über die deutsche hinaus, kaum seinesgleichen. Und ebensowenig hat das seine unbekümmerte Naivität. Gefüllt mit allem Gehalt der modernen Kultur, greift sein Geist aus der Antike und aus allen Zeiten der Menschheit diejenigen Ewigkeitswerte heraus, die auch in ihm lebendig sind, und er verschmilzt das Älteste und Fernste so unbekümmert mit dem, was in und was um ihn lebt, wie ein Rembrandt die Gestalten Christi und seiner Jünger mit dem Holland der eignen Zeit. Es ist ein unerhört freies Schaffen und eben deshalb ganz und gar ein Schaffen. Anfangs wohl verstutzt, langsam erst entwirrt, fühlt der Spitteler noch fremde Leser vielleicht nur nach und nach, welcher Saft des Lebens sich damit in uns ergießt.

F. Avenarius

Carl Spitteler, Prometheus und Epimetheus

Ein Gleichnis. 2. Aufl. 1906. Brosch. M. 5.—, geb. M. 6.—

Carl Spitteler, Extramundana

Kosmische Dichtungen. 2. Ausgabe 1905. Brosch. M. 4.—, geb. M. 5.—

Carl Spitteler, Schmetterlinge

Gedichte. 2. Aufl. 1907. Brosch. M. 2.50, geb. M. 3.50

Carl Spitteler, Conrad der Leutnant

Eine Darstellung. 2. Aufl. 1906. Brosch. M. 3.—, geb. M. 4.—

Carl Spitteler, Glockenlieder

Gedichte. 1906. Brosch. M. 3.—, geb. M. 4.—

Carl Spitteler, Imago

Roman. 3. und 4. Tausend. 1907. Brosch. M. 3.—, geb. M. 4.—

Carl Spitteler, Mädchenfeinde (Gerold und Hansli)

Eine Kindergeschichte. 1907. Brosch. M. 2.50, geb. M. 3.50.

Druck von Gottfr. Pätz
in Naumburg a/S.

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

Do not
remove
the card
from this
Pocket.

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File."
Made by LIBRARY BUREAU